This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

WEBERS ILLUSTRIERTE KATECHISMEN.

Mus
391
28.4

LOEB MUSIC LIBRARY
ML 1104 I

№ 12

Sieber.

Gesangskunst.

4. Auflage.

2 M 40 Pf

LEIPZIG, VERLAG VON J. J. WEBER.

s 391.28.4

Harvard College Library

FROM

By Exchange

Katechismus der Gesangskunst.

Katechismus

der

Gesangskunst.

Von

Ferdinand Sieber,
Professor der Musik.

Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen.

Vierte, verbesserte Auflage.

Leipzig
Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber
1885

Mus 39 1.28.4
Harvard College Library
Apr. 8, 1918
By Exchange

Vorwort zur ersten Auflage.

Die Ursache des traurigen und unleugbaren Verfalles der einst so herrlich blühenden Kunst des Gesanges ist durchaus nicht in der Armut an schönen Stimmen zu suchen, die man unserem Jahrhundert (ganz mit Unrecht) zum Vorwurf macht — sie läßt sich vielmehr in folgende zwei Sätze zusammenfassen: die jungen Sänger wollen nicht mehr ernsten Studien obliegen, und: es herrscht ein empfindlicher Mangel an gediegenen Gesanglehrern, die das Spezialstudium der Stimmbildung zu ihrer Lebensaufgabe gewählt haben.

Ward einem jungen Manne oder Mädchen eine schöne Stimme und ein gutes Gehör geschenkt, so haben sie nichts Eiligeres zu thun, als sich einige Lieder und Arien einzustudieren, mit welchen sie im Salon oder Konzertsaale glänzen zu können vermeinen — oder, falls sie zur Bühne zu gehen beabsichtigen, sich eine Anzahl von Opernpartieen von einem Quidam so lange vorspielen und begleiten zu lassen, bis sie dieselben notdürftig auswendig können, um alsdann zum Theater zu laufen. Daß ein mehrjähriges, systematisches Studium aller Teile der Gesangstechnik, einer edlen Tonbildung, tadellosen Intonation, Registerausgleichung, des Schwellens der Töne, des Portamento, der Accentuations-

weisen, der Kehlfertigkeit, der Kunst zu phrasieren und der Behandlung des Wortes in Verbindung mit dem Tone vorausgegangen sein muß, ehe der Sänger überhaupt berechtigt ist, sich an das Einstudieren größerer Gesangswerke zu wagen — wem fiele das heutzutage ein? Derartige Studien gehören längst ins Reich der Mythe! Man denkt kaum daran, sich die allernotwendigsten Kenntnisse zu verschaffen, geschweige denn jene umfassende, allgemeine wissenschaftliche und sprachliche Bildung, ohne welche ein Künstler nimmermehr der Dolmetscher der Gedanken unserer großen Tondichter werden kann! Stimme, Lungen und Gehör, das reicht vollkommen aus, um sich für einen Sänger zu halten. Hatte Altmeister Spohr Unrecht, als er an den Verfasser dieses Katechismus schrieb: „Besonders freut es mich, daß auch Sie die Verwilderung der jetzigen Singerei so scharf rügen, denn von einem wirklich edlen Gesange ist mir nur noch eine Erinnerung aus meiner frühesten Jugendzeit, aus dem Anfange des Jahrhunderts geblieben. Ohne diese würde ich gar nicht begreifen können, wie mich jemals Gesang zur Rührung zu bewegen vermochte! Was man jetzt hört, selbst von Sängern von Ruf, ist kein Gesang, sondern nur ein rohes, wüstes Geschrei, was einem Künstler von Bildung unmöglich Freude oder Genuß gewähren kann, ja dem Komponisten seine eigenen Sachen ganz zuwider machen muß“ ꝛc.

Doch wie sieht es auf dem Felde der Gesanglehre aus? Auf der einen Seite begegnen wir Ignoranten und Charlatanen, die aus dem Unterrichte einen Industriezweig machen und sich nicht entblöden, ihren vielleicht strebsamen Schülern zu sagen, das Studieren und Solfeggieren sei ganz überflüssig, man müsse sich frisch an Arien wagen, und dergl. mehr, — Leuten, die kaum ein leichtes Lied in E oder H dur auf dem Klavier begleiten können und die musikalische Ausbildung junger Sänger auf sich nehmen wollen, — Lehrerinnen, die jeder

höhern sprachlichen und wissenschaftlichen Bildung bar sind und ihre Schülerinnen auf die Höhen dramatischen Kunstverständnisses geleiten zu können meinen! ꝛc. ꝛc. Und fehlt es nicht auf der andern Seite selbst da, wo der junge Sänger so glücklich ist, seine Ausbildung einem tüchtigen Musiker und Komponisten anvertraut zu haben, der vielleicht zudem ein hochgebildeter Mensch ist, — fehlt es nicht auch hier demselben nur zu häufig an der vertrauten Kenntnis der Stimme und ihrer Erziehung, an der Diagnose für die richtige Einreihung des Organes in die ihm zugehörige Klasse ꝛc.? So gehen zahllose Stimmen in der Behandlung selbst vortrefflicher Musiker zu Grunde! Woher kommt das aber? Weil man noch immer der seltsamen Ansicht ist, es bedürfe keines Spezialstudiums, um sich dem Gesangunterrichte zu widmen! Das ist grundfalsch! Nur wer eine Reihe von Jahren die ernstesten Studien unter der Leitung eines trefflichen Singmeisters gemacht, seine eigene Stimme vollständig ausgebildet und die Behandlung von Hunderten anderer Stimmen beobachtet und kennen gelernt hat, nur wer selbst Meister geworden ist — so weit es unsere schwachen menschlichen Kräfte überhaupt gestatten, irgend eine Sache ganz zu bemeistern —, mag wiederum Andere zu Meistern heranbilden. Die umfassendste musikalische, sprachliche, wissenschaftliche und vor allem sittliche Bildung setzen wir nebenher stillschweigend voraus. Giebt es wohl viele solcher Gesanglehrer?

Die Evidenz unserer heutigen Gesangsmisère hat denn auch in neuerer Zeit einen regen Aufschwung in der Litteratur der Kunstlehre herbeigeführt. Man beeilt sich, die trefflichen Solfeggien und Vokalisen der alten italienischen Meister, eines Porpora, Mazzoni, Crescentini, Bertalotti u. A., in neuen Ausgaben dem Unterrichte darzubieten; tüchtige Männer sprechen in Zeitschriften und Büchern ihre Meinungen über die Art und Weise aus, wie eine neue Blüte des Gesanges

herbeigeführt werden könne; kenntnisreiche Lehrer sind für die Verbreitung allbewährter Regeln der Kunst thätig und bringen ihr Wissen an die Öffentlichkeit — und wenn auch das geschriebene Wort nie und nimmermehr den persönlichen Unterricht ersetzen kann, so läßt sich doch der große Nutzen der Fortpflanzung der durch die glänzendsten Resultate erprobten Lehren der alten Meister gewiß nicht ableugnen. Neuer Methoden und Systeme — wie sie zeitweise, Pilzen gleich, aus der Erde schießen — bedürfen wir nicht, zumal da dieselben meist von mehr als zweifelhaftem Werte sind. Suchen wir vielmehr unsern Ruhm darin, die Methodik und Pädagogik des Gesangunterrichtes weiter auszubilden und auf ihren Höhepunkt zu führen — besonders aber sie zum Gemeingut Derer zu machen, die selbst lehren wollen. Geben wir uns namentlich in Bezug auf die physiologische Stimmbildung, die schon früher unter Nehrlich u. A. die wunderlichsten Hoffnungen wachgerufen und — getäuscht hat, nicht zu großen Erwartungen hin. Begrüßen wir alle Forschungen auf diesem Gebiete mit Freuden und folgen wir den Beobachtungen, die wirkliche Sachkenner anstellen, mit Interesse, verwechseln wir aber nicht Hypothesen mit der Wirklichkeit und die Resultate der Experimente an leblosen Kehlköpfen mit den Wundern des lebendigen, für uns wohl ewig rätselhaften, Stimmorganismus. Wohin soll z. B. der Wahnsinn der Annahme von vier, fünf und mehr Oktaven für jede Stimme führen? Der Gesangunterricht wird unserer besten Überzeugung nach wohl auch künftig in den Händen bewährter Gesangmeister bleiben müssen, denen es auch ohne Kehlkopfspiegelei, Zwerchfellinspektion ꝛc. gelingen wird, tüchtige Sänger heranzubilden, sowie unsere Balletteleven vorderhand noch keinen Professor der Anatomie zum Lehrer brauchen, der ihnen über den Bau des Beines und die Thätigkeit jeder Muskelgruppe bei diesem Pas oder jener Pirouette

Aufschluß geben müßte — sondern sich einfach mit ihrem Tanzmeister begnügen werden.

Was uns betrifft, so sind wir im vorliegenden Büchlein, wie schon früher in unserm größern Werke, bemüht gewesen, das weite Feld der Gesanglehre zu ordnen und insbesondere die Pädagogik und Folgerichtigkeit des Unterrichtes nach Kräften zu fördern. Wir haben die frohe Genugthuung erfahren, unser vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst (und das zahlreiche, damit in Verbindung stehende, praktische Studienmaterial) von den größten Tonkünstlern und der gesamten Kritik mit Auszeichnung aufgenommen und in vielen Anstalten eingeführt zu sehen, was uns wohl für einen Beweis seiner Brauchbarkeit gelten darf. — Möchte auch diesem Gesangskatechismus eine freundliche Aufnahme zuteil werden!

Berlin, im März 1862.

Ferd. Sieber.

Vorwort zur zweiten Auflage.

Indem wir eine neue Auflage dieses Büchleins in die Welt hinaus senden, sei es uns vergönnt, demselben wiederum einen Geleitschein an die Gesangsfreunde in Gestalt eines Vorwortes mitzugeben. Dankbar für die günstige Aufnahme und weite Verbreitung, welche dem Katechismus bisher zuteil geworden, waren wir bemüht, den Inhalt nochmals einer sorgfältigen Feile zu unterziehen, Unwesentliches zu beseitigen, um für Wichtigeres (z. B. neue Beispiele und Anmerkungen) Platz zu gewinnen, besonders aber die Darstellung, wo es irgend ratsam erschien, noch klarer und bestimmter zu

machen — um der neuen Auflage die Berechtigung zu verdienen, sich eine verbesserte nennen zu dürfen.

Das im Anhang C gegebene Verzeichnis empfehlenswerter Werke zum Studium und zur Lektüre (und hierin besonders die Rubrik XI „Kurzer Wegweiser durch die Arien-, Lieder-, Duetten-, Terzetten- und Quartettenlitteratur") ward beträchtlich vergrößert, da es sich als praktisch bewährt und vielen Beifall gefunden hat. Wir haben diesmal nicht nur die Werke eines Schubert, Schumann, Mendelssohn, Franz u. A. aufgeführt, sondern die Liederhefte und in ihnen die einzelnen Lieder unter die betreffenden Stimmklassen verteilt, damit der Singende genau wisse, was davon — und in welcher Ausgabe es — für seine Stimme geeignet ist.

Neues in den Prinzipien der Gesanglehre wolle der freundliche Leser von uns nicht erwarten. Die Gesetze edler Tonbildung und alles, was mit ihr im Zusammenhange steht, sind uns von den alten italischen Meistern in seltener Vollkommenheit überliefert worden; an ihnen ist nichts zu ändern, noch zu bessern, sie treulich festzuhalten und in ihrer Reinheit auf nachfolgende Generationen fortzupflanzen, haben wir von jeher für die schönste und würdigste Aufgabe eines Gesangtheoretikers gehalten. Sie wird es um so mehr in einer Zeit, wo das Verständnis für das Schöne und Edle in der dramatischen Sangeskunst mehr und mehr verloren zu gehen scheint, — wo nicht nur die große Menge den Sängern dann am meisten Beifall zujauchzt, wenn sie so sehr schreien, daß aller Ästhetik der Garaus gemacht wird, nein, auch sogar ein Teil der musikalischen Kritik solchen Leistungen das Wort redet oder sie doch durch Stillschweigen begünstigt, um nur nicht gegen Sänger ins Feld ziehen zu müssen, die nun einmal beim Publikum als gefeierte Kunstgrößen dastehen. Was würde Meister Gluck sagen, wenn er dies wilde Accentuieren, dies fortdauernde Tremolieren, dies weithinschallende Atemholen, dies stete

schreiende Detonieren hören müßte, mit dem man sich jetzt nicht selten an seinen herrlichen Werken versündigt? — Je bedeutender der darstellende Künstler sein mag, der solcher Gesangsverwilderung fröhnt, um so bedauerlicher muß sein Gebaren erscheinen, da es nicht fehlen kann, daß viele, wo nicht alle jungen Sänger sich bemühen werden — nicht seine treffliche Darstellung, nein — seine Übertreibung im Gesange nach besten Kräften nachzuahmen, da sie ja beim Publikum dadurch des größten Erfolges sicher zu sein glauben. Nun, wenn die verständnislose Menge dergleichen duldet und laut preiset, so wird es Pflicht der Kunstlehre sein, dagegen wieder und immer wieder aufs energischste zu protestieren und das Panier edler und reiner Sangeskunst hochzuhalten!

Es ist eine seltsame Erscheinung, daß die Physiologen, zu derselben Zeit, wo der gute Gesang immer seltener wird, auf dem Felde der Gesangstheorie das große Wort führen und neue, dem Gesangskenner oft sehr wundersame, Lehren vortragen. Wenn einige dieser Herren in ihren Werken bei jeder Gelegenheit über die Ansichten der praktischen Lehrer herfallen und bedauern, daß dieselben nicht im Besitze der ausreichenden physiologischen Kenntnisse seien, um in Gesangsachen mitreden zu können, so mag man den praktischen Meistern auch freundlichst gestatten, ihrerseits das gleiche Bedauern zu äußern, daß manche der Herren Physiologen so ganz aller musikalischen Praxis und gesanglichen Erfahrung entbehren, ohne welche man sicherlich noch weniger das Recht hat, gegen allbekannte und durch hundertjährige Erfahrung bewährte Kunstregeln zu Felde zu ziehen.

Wir hoffen, der freundliche Leser wird uns nicht zürnen, wenn wir auch dieser neuen Auflage des Katechismus keine Abbildungen der verschiedenen Formen und Öffnungsarten der Stimmritze beigeben, wenn wir ihm nicht zumuten, in den Kehlkopfspiegel zu schauen, um sich dort über Gesang zu

belehren, oder gläserne Hohlkugeln als Resonatoren in die Ohren zu stecken, um die Obertöne besser hören zu können. Lieber gehen wir gleich in medias res, in die edle Gesangspraxis selbst, ein und wünschen, daß die musikalische Welt daran Wohlgefallen finden und dem Katechismus auch bei seiner neuen Rundreise ihre Gunst und ihr Wohlwollen entgegenbringen möge.

Berlin, im Dezember 1870.

Prof. Ferd. Sieber.

Vorwort zur vierten Auflage.

Wie bei der dritten Auflage, so waren wir auch jetzt, wo das Büchlein seinen vierten Rundgang durch die Sängerwelt antritt, bestrebt und bemüht, es sorgfältig zu überarbeiten, nach Kräften zu verbessern und mannigfach zu bereichern. So ward namentlich die dritte Abteilung, welche von der Aussprache handelt, wesentlich erweitert. Die verschiedenartige Aussprache des Konsonanten g hat in letzter Zeit viel Staub aufgewirbelt und sogar heftige Broschürenkämpfe heraufbeschworen; vielleicht ist deshalb die ausführlichere Darlegung unserer Ansicht über diese Frage manchem Sänger und Lehrer nicht unwillkommen.

Möge es denn dieser neuen Auflage, wie den früheren, beschieden sein, sich — oder besser der schönen Gesangskunst viele neue Freunde zu gewinnen!

Berlin, im Juli 1885.

Prof. Ferd. Sieber.

Inhaltsverzeichnis.

Erste Abteilung.

Allgemeine Vorkenntnisse.

Seite

§ 1. Definition des Gesanges; Erfordernisse zu seiner Ausübung 3
§ 2. Die Stimmorgane und ihr Zusammenwirken . . . 4
§ 3. Disposition der Stimmorgane 5
§ 4. Bedingnisse eines künstlerischen Gesanges 6
§ 5. Einteilung und Umfang der Stimmen 7
§ 6. Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stimmklassen . . 9
§ 7. Die Register der Stimme 12
§ 8. Möglichkeit der Registerausgleichung 15
§ 9. Mutation der Stimme; ihre Anzeichen 16
§ 10. Der Gesangunterricht in der Schule 18
§ 11. Vorschriften über Gesundheitspflege 19

Zweite Abteilung.

Tonbildung und Tonverbindung.

§ 12. Körperhaltung und Mundstellung 22
§ 13. Der Ein- und Ausatmungsprozeß 23
§ 14. Die Bildung des guten Tones 25
§ 15. Fehlerhafte Tonbildung 28

Seite
§ 16. Weitere Tonbildungsfehler; vermeintliche Register . . 31
§ 17. Das Schwellen der Töne 35
§ 18. Das legato und staccato 38
§ 19. Das portamento 41
§ 20. Die Verbindung der Register 44

Dritte Abteilung.
Aussprache und Betonung.

§ 21. Verbindung von Wort und Ton 48
§ 22. Die Vokale, Umlaute und Diphthongen 49
§ 23. Behandlung der Vokale, Umlaute und Diphthongen im Gesange 53
§ 24. Die Konsonanten 58
§ 25. Die verschiedenartige Aussprache eines und desselben Konsonanten 62
§ 26. Behandlung der Wörter und Silben im Gesange . . 70
§ 27. Fehler der Aussprache 74
§ 28. Betonung; die verschiedenen Taktarten 77
§ 29. Accentuation der Taktteile 79
§ 30. Accentuation der Taktglieder 81
§ 31. Außergewöhnliche Betonungen 83
§ 32. Das marcato, stentato und martellato 85

Vierte Abteilung.
Kehlfertigkeit.

§ 33. Notwendigkeit der Koloraturstudien 89
§ 34. Verschiedene Genre der Kehlfertigkeit 90
§ 35. Der Vorhalt und Vorschlag 93
§ 36. Der Doppelvorschlag, Nachschlag und Doppelnachschlag 97
§ 37. Der Doppelschlag 99
§ 38. Der Triller 104
§ 39. Die beiden Momente der Trillerbewegung 107
§ 40. Der Mordenttriller und die Trillerkette 110
§ 41. Die Fiorituren 112

Seite
§ 42. Die Passagenwelt 114
§ 43. Die Dur- und Mollskalen; die chromatische Tonleiter . 116
§ 44. Die Olengestaltungen 120
§ 45. Die Arpeggien 122
§ 46. Weitere sprungweise Passagen 125
§ 47. Die Kadenzen 127
§ 48. Die Vokalisen und Solfeggien 130

Fünfte Abteilung.

Vortragslehre.

§ 49. Vortrag und Ausdruck 135
§ 50. Der musikalische Atem 138
§ 51. Der deklamatorische Atem 140
§ 52. Der psychische Atem 142
§ 53. Die Dynamik 146
§ 54. Die angemessene Verwendung dynamischer Mittel . . 148
§ 55. Sinn der verschiedenen Betonungsweisen 150
§ 56. Die mannigfachen Vokalfarben 153
§ 57. Bedeutsamkeit der Konsonanten 156

Anhang A.

Bedeutung der verschiedenen Vokalformen 160

Anhang B.

Erklärung der italienischen Tempo- und Vortrags-bezeichnungen 168

Anhang C.

Empfehlenswerte Werke zum Studium und zur Lektüre 177
I. Werke über Ästhetik 177
II. Werke über Akustik 178
III. Werke über Anatomie und Physiologie 178
IV. Werke über Theorie der Musik 178

Seite

V. Werke über Musik- und Harmonielehre 179
VI. Werke über Geschichte der Musik 179
VII. Biographieen berühmter Tonkünstler 179
VIII. Andere, für den Musik- und Gesangsfreund lesenswerte Bücher 180
IX. Lehrbücher und Schulen für Gesang 181
X. Praktische Studienwerke für Gesang 183
XI. Kurzer Wegweiser durch die Arien-, Lieder-, Duetten-, Terzetten- und Quartettenlitteratur 185

Katechismus der Gesangskunst.

Erste Abteilung.

Allgemeine Vorkenntnisse.

§ 1.

Definition des Gesanges; Erfordernisse zu seiner Ausübung.

1. Was versteht man unter Gesang?

Die Summe der durch unsere Stimmorgane erzeugten, artikulierten und nach musikalischen Gesetzen verwendeten Töne. Doch läßt der Begriff Gesang noch eine andere Definition zu, wenn wir seine geistige Seite ins Auge fassen.

2. Wie lautet diese Definition?

Der Gesang ist die Tonsprache unseres innersten Lebens, der Ausdruck für unsere Gefühlswelt in Wort und Ton.

3. Ist solche musikalische Empfindungssprache jedem Menschen zugänglich?

Bis auf einen gewissen Grad mögen wohl die meisten Menschen die Fähigkeit zu singen besitzen; es gehören jedoch sowohl zur Ausübung des natürlichen als des künstlerischen Singens gewisse Erfordernisse, ohne welche ein wahrhaft edler und schöner Gesang kaum erreichbar sein dürfte.

4. Welche Erfordernisse sind das?

Wir können sie, an unsere doppelte Definition des Gesanges anknüpfend, in körperliche und geistige teilen. Zu den ersteren

rechnen wir den Besitz gesunder, kräftiger und günstig gebauter Stimmorgane, sowie eines feinen musikalischen Gehöres; zu den geistigen einen regen Verstand, ein warmes Gefühl und eine lebendige Phantasie.

§ 2.

Die Stimmorgane und ihr Zusammenwirken.

5. Welches sind die Stimmorgane des Menschen, von denen eben die Rede war?

Die sämtlichen, beim Gesangsmechanismus zusammenwirkenden Organe zerfallen in drei Klassen, nämlich: in solche, die den Ton vorbereiten, solche, die ihn erzeugen, und solche, welche ihn weiter ausbilden.

6. Was für Organe zählen zu jeder dieser drei Klassen?

Die Lungen und die Luftröhre bereiten als Atmungsapparat den Ton vor, der Kehlkopf mit seinen Muskeln und Membranen ist (im Verein mit der durch die Stimmbänder streichenden Luft) das den Ton erzeugende Organ, während die Rachen- und Mundhöhle, die Nasenhöhlen, der harte und weiche Gaumen, die Zunge, die Zähne und Lippen, kurz alle Teile des sogenannten Ansatzrohres, den Ton modifizieren und ausbilden helfen.

7. In welcher Weise geht also der ganze Stimmprozeß vor sich?

Der gesamte phonische (tonliche) Vorgang ist in wenig Worte zusammengefaßt etwa der folgende: Der Mensch atmet die zum Singen — wie zum Leben — notwendige atmosphärische Luft durch Nase und Mund ein. Sie gelangt aus der Mundhöhle in die Rachenhöhle, den Kehlkopfsraum und weiter durch die Luftröhre in die Lungen, ihre Äste und Zellen, welche sich ausdehnen und den Wänden des vorwärts, seitlich und nach unten erweiterten Brustkastens eng anschließen. Indem nun die also eingeatmete Luft wieder entweichen will, beginnt mit dem Ausatmen die eigentliche Gesangsthätigkeit. Der untere Teil der Brust sinkt allmählich wieder zusammen,

die ausgedehnten Rippen treten in ihre vorige Lage zurück, das Zwerchfell steigt empor und der Luftstrom dringt — in einer vom Willen des Sängers abhängigen Quantität — durch die Luftröhre in den Kehlkopf ein, setzt die elastischen (die sogenannte Stimmritze begrenzenden und je nach der Höhe oder Tiefe des beabsichtigten Tones mehr oder weniger gespannten) Stimmbänder in Schwingungen und erzeugt so den Ton, der alsdann bei seinem Eintritte in die Rachen- und Mundhöhle, je nach der verschiedenen Stellung der Mundteile — Zunge, Gaumen, Zähne, Lippen — artikuliert und in seinem Klange wesentlich modifiziert wird. Die Tonwellen aber teilen beim Ausströmen aus der Mundöffnung ihre Vibration der atmosphärischen Luft mit, welche den Schall weiter und bis zu unserm Ohre trägt, wenn wir uns im Bereiche der tönenden Schwingungen befinden.

§ 3.

Disposition der Stimmorgane.

8. Wie sollen denn die Stimmwerkzeuge beschaffen sein, um zu künstlerischer Ausbildung des Gesanges zu berechtigen?

Der Sänger muß eine gesunde, kräftige und gewölbte Brust haben, die der Ausdehnung fähig und geeignet ist, eine beträchtliche Masse Luft aufzunehmen und dieselbe fünfzehn bis zwanzig Sekunden zurückzuhalten [1]). Er muß ferner im Besitze einer wohlklingenden, kräftigen und umfangreichen Stimme sein, d. h. einen sich für die verschiedenen Anforderungen des Gesanges günstig erweisenden, beweglichen Kehlkopf, elastische Stimmbänder, endlich auch einen gewölbten Gaumen, eine nicht zu starke und dicke Zunge, einen geeigneten Bau der Nase (welcher der Luft freien Durchzug gestattet), vollständige Zähne und schmale — nicht zu wulstige — Lippen haben, damit der Ton nicht nach seiner kunstgerechten Erzeugung

[1]) Länger als eine halbe Minute läßt sich der Atem selbst vom geschicktesten Sänger nicht zurückhalten; die Beherrschung der Atembewegung ist schon eine bedeutende zu nennen, wenn ein Ton 20 Sekunden lang — namentlich mit An- und Abschwellen — ausgehalten wird. Für gewöhnlich pflegt man 12—20, ja 24 mal im Zeitraume einer Minute einzuatmen.

im Kehlkopfe beim weitern Vordringen und Ausströmen in ungünstiger Weise verändert, d. h. im Klange verschlechtert werde.

9. Wie kann man aber wahrnehmen, ob sämtliche Stimmorgane die nötige Disposition haben?

Zum Teil erkennt man es mit dem Gesicht und Gefühl, ob z. B. die Brust gut gebaut, der Gaumen gewölbt, die Nase weit ist u. dergl. m., zum andern Teile schließt man von der Wirkung auf die Ursache zurück, d. h. vom Klange und Umfange der Stimme auf die günstige Beschaffenheit der betreffenden Organe.

10. Es wurde von einem künstlerischen Gesange im Gegensatze zum natürlichen gesprochen, — wie ist das zu verstehen?

Der erstere will erlernt sein, der natürliche ist dem Menschen angeboren. Zuweilen — doch nur in sehr seltenen Fällen — ist die natürliche Begabung eines Sängers so bedeutend, daß seine Organe auch ohne sonderliche Übung sich bis auf einen gewissen Grad für alle musikalischen Anforderungen günstig und geschickt erweisen, in der Regel müssen aber die zum künstlerischen Gesange nötigen Geschicklichkeiten (selbst bei guter Begabung) erst durch eifrige und ausdauernde Studien errungen werden.

§ 4.

Bedingnisse eines künstlerischen Gesanges.

11. Welche künstlerischen Anforderungen stellt man an einen gebildeten Sänger?

Er muß seinen Atem vollkommen beherrschen, den Ton rein und weich (ohne alle unedlen Beiklänge) einsetzen, anschwellen, zu höchster Kraft führen und wieder ganz leise verhallen lassen können, Töne und Tonreihen in schöner ebenmäßiger Weise zu verbinden, Passagen, Doppelschläge und Triller ꝛc. korrekt und gewandt auszuführen und die Worte im Gesange vollkommen deutlich und schön auszusprechen im Stande sein.

12. Ist damit alles aufgeführt, was zum edlen Gesange gehört?

Wenn man die sinnliche Klangschönheit — wir möchten sagen: das Körperliche des Tones — meint, allerdings. Es giebt aber in der Kunst noch etwas Höheres, das Beseelen des Gesanges, jenes unnennbare Etwas, das der Stimme erst ihre ganze Zauberkraft verleiht, sie zum Ausdrucke unseres innersten Lebens und Fühlens, zum Dolmetscher unserer Empfindungswelt macht. Hierzu bedarf es, wie wir schon andeuteten, geistiger und seelischer Begabung. Ein klarer, reger Geist, ein feines Gefühl für das Richtige und Wahre, eine schöpferische Phantasie — das sind zwar zunächst Geschenke Gottes, doch kann die Macht so herrlicher Gaben durch Erziehung, Bildung und Umgang noch unendlich gesteigert werden, während auf der andern Seite oftmals die Keime dieser hohen Vorzüge zwar vorhanden, aber nicht aus dem Schlummer ins Leben gerufen und zu erfreulicher Entfaltung gelangt sind.

§ 5.

Einteilung und Umfang der Stimmen.

13. Wie werden die verschiedenen Stimmen eingeteilt?

Man unterscheidet erstlich Männer- und Frauenstimmen und zählt zu den letzteren auch die Stimmen der Knaben. Jede dieser beiden Hauptklassen zerfällt wieder in drei Unterabteilungen, nämlich in tiefe, mittlere und hohe Stimmen. Hierbei ist also zunächst der Umfang maßgebend, in welchem sich eine Stimmklasse nach unserem Tonsystem bewegt.

14. Wie heißen die tiefen Stimmklassen?

Bei den Männern Baßstimmen, bei den Frauen (und Knaben) Altstimmen.

15. Welche Namen haben die mittleren Stimmklassen?

Die mittlere männliche Stimme nennt man Bariton, die mittlere weibliche Mezzosopran.

16. Und die hohen Stimmklassen?

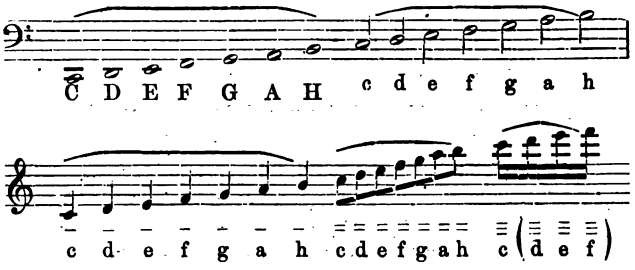
Von diesen wird die höchste Männerstimme Tenor, die höchste weibliche (oder Knaben-) Stimme Sopran genannt.

17. Welchen tonlichen Umfang nimmt jede der sechs Klassen ein?

Zur Beantwortung dieser Frage wird es zweckmäßig sein, zuvörderst das ganze Tongebiet ins Auge zu fassen, welches den verschiedenen menschlichen Stimmen zusammengenommen zugänglich ist.

18. Wie weit erstreckt sich dieses Gebiet?

Es umfaßt über vier Oktaven, von denen die tiefste bekanntlich den Namen der großen, die mit dem zweiten c anhebende den Namen der kleinen Oktave hat, während die dritte und vierte (jedesmal von c bis h gerechnet) die ein- und zweigestrichene Oktave genannt werden. Unter die große Oktave bis in die Kontratöne hinab und über die zweigestrichene Oktave bis in die ersten Töne der dreigestrichenen hinauf reichen nur wenige bevorzugte Baß- oder Sopranstimmen:



19. Was soll die verschiedenartige Aufzeichnung der Notenbenennungen mit großen und kleinen Buchstaben, sowie die abweichende Geltung der Noten im obigen Tableau bedeuten?

Wir wählten Noten von verschiedenem Werte, um die Töne der fünf Oktaven, welche wir außerdem mit Bindebogen zusammenfaßten, auffällig von einander zu unterscheiden. Die Namen der Noten setzten wir mit der, jeder Oktave eigentümlichen Schreibweise bei, deren wir uns im Verlaufe dieses Buches (der Kürze halber) noch öfters bedienen werden.

Schreiben wir also: A, $\bar{e}$ oder $\bar{\bar{c}}$, so ist darunter das A der

großen, das e der eingestrichenen und das c der dreigestrichenen Oktave zu verstehen.

20. Wie groß ist nun der Umfang einer jeden Stimmklasse?

In der Regel anderthalb bis zwei Oktaven. Eine Stimme, die über zwei Oktaven gleichmäßig schöner Töne gebieten kann, muß schon als eine bedeutende und umfangreiche bezeichnet werden, obwohl sich ganz besonders glücklich ausgestattete Organe zuweilen [2]) bis auf den Raum von zwei und einer halben Oktave ausdehnen. Gehen wir jetzt auf die einzelnen Stimmen über, so reicht der Baß von E bis $\bar{d}$, $\bar{e}$, zuweilen auch wohl in der Tiefe bis D oder C, die Baritonstimme umfaßt die Töne A bis $\bar{f}$, $\bar{fis}$, die Tenorstimme die Töne d bis $\bar{a}$, $\bar{h}$, $\bar{c}$. Von den weiblichen Stimmen gehören der Altstimme (Contralto) die Töne f bis $\bar{\bar{d}}$, $\bar{\bar{e}}$, dem Mezzosopran die Stufen von a, h bis $\bar{\bar{f}}$, $\bar{\bar{g}}$, $\bar{\bar{a}}$, dem hohen Sopran endlich die Töne $\bar{c}$ bis $\bar{\bar{c}}$, in seltenen Fällen wohl auch noch einer, zwei oder gar alle drei der von uns parenthetisch in das Tableau aufgenommenen Töne der dreigestrichenen Oktave an.

§ 6.

Eigentümlichkeiten der verschiedenen Stimmklassen.

21. Es wurde gesagt, der Unterschied der verschiedenen Stimmklassen beruhe zunächst auf dem tonlichen Umfange, der jeder Stimme zugänglich sei; giebt es also noch weitere Merkmale?

Zwischen der tiefsten männlichen und weiblichen Stimme (Baß und Alt) besteht ebenso wie zwischen Bariton und Mezzosopran, oder Tenor und Sopran in betreff des Um-

---

[2]) Einige (nach den Experimenten an toten Kehlköpfen unterrichtende) Lehrer glauben jeder menschlichen Stimme drei, vier, ja noch mehr Oktaven vindizieren zu müssen. Nach dieser Theorie wäre eine Einteilung in Stimmklassen völlig überflüssig, da der ganze Umkreis der von uns aufgezeichneten Töne alsdann einer jeden Stimme zur Verfügung stände. Man würde also z. B. in der Zauberflöte denselben Sänger heute den Sarastro und morgen die Königin der Nacht singen lassen und so viel Geld sparen können! — Arme junge Sänger, die solchen Meistern in die Hände geraten!

fanges eine ziemliche Übereinstimmung, nur daß die Männerstimme sich in einer um eine Oktave tieferen Lage bewegt, als die entsprechende Frauenstimme. Dies ist jedoch durchaus nicht der einzige Unterschied zwischen einer Baß- und Altstimme ꝛc. Es hat im Gegenteil jede einzelne Stimmklasse ihre besondere Eigentümlichkeit, die z. B. dem Tenor oft gerade das sehr schwer erscheinen läßt, was für die entsprechende Frauenstimme, den Sopran, ganz bequem ausführbar ist.

22. Wie ist das zu verstehen?

Eine jede Stimmklasse bewegt sich innerhalb ihres Gesamtumfanges wiederum am liebsten in einem gewissen Bereiche von Tönen; sie hat sowohl ihre eigene sogenannte *gute Lage*, die in den entsprechenden Männer- und Frauenstimmen durchaus *nicht* dieselbe ist, als auch ihre selbständige *Gangart*, wenn wir den Ausdruck andamento, dessen sich die alten italienischen Meister dafür bedienten, so übersetzen dürfen. Passagen, gehaltene Töne ꝛc. gelingen der einen Stimme leichter auf diesem, der andern auf jenem Vokale u. dgl. mehr; ja, die Eigentümlichkeit der einzelnen Stimmen ist oft so hervortretend, daß man sich veranlaßt gesehen hat, innerhalb der sechs von uns aufgeführten Stimmklassen noch weitere, feinere Unterschiede zu machen, die teils dem besondern Charakter, teils der besten Lage jeder Stimme Rechnung tragen.

23. Welcher Art sind diese Unterschiede?

Innerhalb des Baßgebietes unterscheidet man zunächst den tiefen Baß (Basso profondo, serio, cantante) vom komischen Baß (Basso buffo, parlante); die Stimme des ersteren entfaltet, neben größerer Ausdehnung nach der Tiefe hin, mehr Kraft und Würde, die des Basso buffo eine größere Höhe, Beweglichkeit und Sprechfertigkeit. Beim Bariton macht man einen Unterschied zwischen Baßbariton und Tenorbariton (Basso baritono, Tenore baritono), je nachdem der Sänger mit seiner Stimme mehr in den tieferen Lagen wirkt und sich dem Baß nähert oder mit den höheren Tönen glänzt, die in den Bereich des Tenors hineinragen. —

Die Tenorstimmen teilt man wiederum in heroische (Tenore eroico, robusto) und lyrische (Tenore lirico, Contraltino) ein; Unterschiede, die zum Teil (wie beim Baß) auf die Charaktereigentümlichkeit, zum Teil (wie beim Bariton) auf die höhere oder tiefere Lage der Stimme Bezug nehmen.

24. Wie verhält es sich mit den Frauenstimmen?

Auch hier macht man einen Unterschied zwischen Contralto und Mezzocontralto, d. h. einer tiefen und schwer einherschreitenden und einer weichen, leicht beweglichen (in die Höhe des Mezzosoprans hinüberspielenden) Altstimme[3]). Die mittlere Klasse der Frauenstimmen weist nur die eine Rubrik des Mezzosoprano auf, dagegen unterscheidet man bei der hohen Klasse einen kraftvollen, dramatischen Sopran (Soprano sfogato) von einem anmutigen, leicht beweglichen, manchmal sehr hoch hinaufreichenden, aber im Klange dünneren Sopran (Soprano acuto), den man zumeist den hohen Sopran zu nennen pflegt.

25. Dann klingen wohl auch die, mehreren dieser Spezialklassen gemeinsam zugänglichen, Töne nicht völlig gleich, wenn sie aus dem Munde der einen oder der andern Stimme erschallen?

Durchaus nicht! Man lasse z. B. die Töne $\overline{f}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$ von einem Contralto, von einem Soprano acuto und hernach von einem Tenore eroico, neben diesem aber von einem Tenore lirico singen — oder vernehme vom Basso serio, vom Bariton und vom Tenore eroico, dann auch vom Mezzocontralto die Töne b, $\overline{c}$, $\overline{d}$, und man wird über den auffallenden Unterschied der Klangfarbe staunen müssen, den die gleichen Töne bei der einen und andern Stimmgattung aufweisen.

---

3) Ganz verkehrt ist die mehrfach aufgestellte Unterscheidung zwischen Alto und Contralto, nach welcher mit dem letzteren Namen ein tieferer oder (wie Andere meinen) ein höherer Alt bezeichnet wird. Der Italiener versteht unter Contralto einfach eine Altstimme, wie unter Soprano einen Sopran; des Ausdruckes Alto pflegt er sich selten, dann aber immer als völlig gleichbedeutend mit Contralto zu bedienen. Unterschiede in Lage und Klang werden durch den Zusatz mezzo ausgedrückt, also: Mezzosoprano, Mezzocontralto.

26. Somit hat die auf vielen Notenheften befindliche Doppelbezeichnung: für Sopran oder Tenor, für Alt oder Baß ꝛc. im Grunde keine Berechtigung?

Bei Liedern, die sich in beschränkterem Umkreise bewegen, eine einfache Empfindung aussprechen und an die Stimme keinerlei besondere Anforderungen in Bezug auf technische Schwierigkeit stellen, mag man sich eine solche Doppelbezeichnung wohl erlauben — obschon sich auch hier der Fälle genug nachweisen ließen, wo sie unstatthaft erscheint — ; bei größeren Arien aber, bei dramatischen Scenen (vergleiche Anhang A.) und noch mehr bei Studienwerken, die ja durchaus der Eigentümlichkeit jeder Stimmklasse angepaßt sein müssen, ist sie geradezu widersinnig.

27. Wie läßt sich aber in diese wunderbare Verschiedenheit — man könnte fast sagen Absonderlichkeit — der einzelnen Stimmen eindringen?

Es gehört eben eine genaue Vertrautheit mit der menschlichen Stimme, eine vieljährige Erfahrung und Beobachtungsgabe dazu, um so feine Unterschiede in sich aufzunehmen und zu berücksichtigen. Gleichwohl muß diese Kenntnis für den Gesangskomponisten und mehr noch für den Lehrer als ganz unerläßlich bezeichnet werden.

28. Warum?

Bei Ersterem, damit er in seinen Tonwerken den Organen nichts Ungehöriges zumute, beim Andern, damit er jede der ihm anvertrauten Stimmen sofort in die richtige Klasse einzureihen wisse und nicht etwa einen Mezzosopran (der vielleicht einige starke tiefe Töne hat) zum Alt herabstimme oder einen Tenorbariton (mit leicht ansprechendem $\bar{f}$ und $\bar{g}$) zum heroischen Tenor hinaufschraube.

§ 7.

Die Register der Stimme.

29. Was versteht man unter Stimmregistern?

Man unterscheidet in jeder menschlichen Stimme zwei Reihen von Tönen, welche mit einem teilweise verschiedenen

Mechanismus erzeugt werden und die Register der Stimme heißen. Die Klangverschiedenheit derselben macht sich auch dem Ohre — namentlich bei ungeübten Sängern — oft in der unangenehmsten Weise bemerkbar.

30. Inwiefern?

Wenn der ungeschulte Naturalist mit einem der tieferen Töne zu singen anhebt und eine Reihe von Tönen in aufsteigender Richtung stufenweise zu durchlaufen versucht, so will die Stimme mit einem Male nicht weiter, sie scheint umzuschlagen und es tritt an die Stelle des kräftigen Vollklanges der tiefern Tonlage, wenn der Sänger fortfährt zu singen, ein dünner (bei Männern weibisch lautender) Klang, mit welchem sich aber oft noch eine ganze Menge Töne erzeugen lassen.

31. Haben die beiden Stimmregister besondere Namen?

Man nennt das die tieferen Töne umfassende Register Bruststimme, das in den höheren Lagen herrschende dagegen Kopfstimme oder auch Falsett.

32. Läßt sich die oben angedeutete Verschiedenheit des Mechanismus in den beiden Registern erklären?

Unsere größten Physiologen haben sich bemüht, das rätselhafte Zusammenwirken aller Gesangsorgane zu ergründen und auch versucht, die Ursache der Registerunterschiede nachzuweisen; doch darf man ihre Erklärung eben nur als Hypothese hinnehmen, da der Einblick in die Aktion der Gesangsorgane dem Auge nicht offen steht[4]) und die Versuche an den ausgeschnittenen und auf einem Brett befestigten Kehlköpfen Verstorbener doch nur annähernd wahre Aufschlüsse geben, einmal weil die Willkür des Experimentators dabei eine große Rolle spielen kann, sodann auch weil die

4) Die für Mediziner und Operateure höchst wichtige Einführung des vor nicht langer Zeit erfundenen Gaumen- oder Kehlkopfspiegels, der unter gewissen Bedingungen einen Einblick in die lebendigen Stimmorgane gestattet, ist für die Gesangskunst von untergeordneter Bedeutung, obgleich die Laryngoskopie (Kehlkopfsschau) von Charlatanen bereits als das Alpha und Omega gesanglichen Wissens ausgebeutet zu werden beginnt.

lebendige und selbständige Muskelkraft des menschlichen Stimmorganismus doch wohl noch ganz anderen Gesetzen folgen dürfte, als jene durch Gewichte hervorgerufene Spannung lebloser Stimmbänder vermuten läßt.

33. Worin besteht nach der Meinung der Physiologen die Ursache der Verschiedenheit der Register?

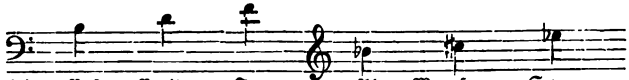
Bei der Bruststimme sollen die Stimmbänder in ihrer ganzen Ausdehnung, bei der Kopfstimme dagegen nur die inneren Ränder der sogenannten Stimmsaiten (corde vocali) schwingen.

34. Findet sich bei allen Stimmen die gleiche Registerzahl?

Jede der männlichen, wie weiblichen Stimmklassen weist diese zwei Register auf. Die Stelle, wo die Bruststimme ihr Ende erreicht zu haben scheint und die Kopfstimme eintritt, nennt man den Stimmbruch.

35. Auf welchem Tone begegnet man diesem Bruche in den einzelnen Stimmklassen?

Bei leisem und mit ruhigem Atem erfolgendem Einsetzen der Töne pflegt der Stimmbruch beim Baß gewöhnlich schon auf b oder h, beim Bariton auf cis oder d, beim Tenor auf e oder f, beim Alt auf a oder h, beim Mezzosopran auf cis oder d, bei hohem Sopran auf es oder e einzutreten. Wir geben der Deutlichkeit halber dem Tone, bei dem sich der Stimmbruch in ungeschulten Organen fast ohne Ausnahme einstellt, noch im nachfolgenden Beispiel seinen Platz im Notensystem:



Über diese Töne hinaus ist der Sänger, um leise fortsingen zu können, gezwungen, seine Zuflucht zur Kopfstimme zu nehmen, die dann freilich — wie bemerkt — oft einen ganz andern Klang gewinnt.

§ 8.

Möglichkeit der Registerausgleichung.

36. Sind solche Unterschiede in den Tönen einer und derselben Stimme nicht störend?

Natürlich wird diese Ungleichheit des Klanges, dieses — dem Jodeln nicht unähnliche — Überschlagen des Tones beim Eintritt des Kopfregisters das Ohr aufs empfindlichste verletzen, wenn der Sänger nicht durch die ernstlichsten Studien eine Ausgleichung und Egalisierung seiner beiden Tonreihen erlangt hat und Herr der Kunst geworden ist, mit Leichtigkeit aus dem einen Register in das andere hinüberzugehen, ohne den Stimmbruch bemerkbar zu machen.

37. Man sollte meinen, ein so plötzlicher Wechsel des Stimmmechanismus auf einem bestimmten Tone könne gar nicht unbemerkt bleiben?

Über die Art und Weise der Verbindung der Register werden wir später (§ 20) zu sprechen haben; hier sei nur erwähnt, daß der Sänger durchaus nicht nötig hat, immer an derselben Stelle, d. h. auf einem bestimmten Tone seines Stimmumfanges, das Kopfregister eintreten zu lassen. Bei der Angabe des Punktes, wo der Stimmbruch seinen Sitz zu haben pflegt, wurde deshalb ausdrücklich gesagt, daß hier die Bruststimme ihr Ende erreicht zu haben *scheine*. Ein geübter Sänger ist aber im Stande, ebensowohl eine ganze Reihe von Tönen oberhalb des bezeichneten Stimmbruches noch im Brustregister zu singen, als auch fünf bis sechs, ja noch mehr Töne unterhalb des Stimmbruches bereits mit dem Mechanismus der Kopfstimme hervorzubringen, und gerade diese Herrschaft über die beliebige Anwendung des einen oder andern Registers im Umkreise von einer Oktave und noch mehr Tönen, läßt den Übergang aus der Brust- in die Kopfstimme (und umgekehrt) ohne Störung und fast unmerklich erfolgen.

38. Pflegt der Sänger in der höhern Stimmlage mehr von der Kopf- oder der Bruststimme Gebrauch zu machen?

Er bedient sich meist, selbst auf den höheren und höchsten Tönen seiner Stimme mit Vorliebe des Brustklanges — freilich sehr oft auf Kosten der Gesundheit.

39. Die Ausdehnung des Brustregisters ist also verderblich?

Wenn sie übertrieben wird, auf jeden Fall. Deshalb sollte ein Sänger, der seine Stimme liebt, solche Anstrengung vermeiden.

§ 9.

Mutation der Stimme; ihre Anzeichen.

40. Wovor hat sich der Sänger sonst vorzugsweise zu hüten?

Zunächst vor zu früher Ausübung des Gesanges — in den eigentlichen Entwickelungsjahren.

41. Wann dürfen denn die Gesangsstudien ihren Anfang nehmen?

Alle Kraftübungen, sowie Studien im Schwellen der Töne, im Ausführen schwieriger Passagen u. dgl. m. sollten stets bis auf die Zeit nach der Mutation verschoben werden.

42. Was bedeutet der Ausdruck: Mutation?

Mit der Entwickelung und Ausbildung des Körpers geht in der Zeit, wo der Knabe zum Jüngling, das Mädchen zur Jungfrau heranreift, auch die Umbildung und Entwickelung der Stimmorgane Hand in Hand, so daß die Stimme des Knaben wie des Mädchens beim Eintritte in das mannbare Alter eine bedeutende Veränderung, ja oft eine völlige Umgestaltung erleidet. Solche Umwandlung der Gesangsorgane bezeichnet die Kunstlehre mit dem Namen: Mutation oder Stimmwechsel.

43. Ist diese Veränderung der Stimme sehr auffallend?

Weit mehr beim Knaben, als beim Mädchen, indem die Stimme des ersteren oft in verhältnismäßig kurzer Zeit um eine bis zwei Oktaven tiefer wird, als zuvor, je nachdem aus

dem Sopran, Mezzosopran oder Alt der Knabenstimme eine der höheren oder tieferen Männerstimmen erwächst; die Stimme wird zu gleicher Zeit meist kräftiger und ausgiebiger.

44. Wann pflegt die Mutation einzutreten?

Beim Mädchen zwischen dem dreizehnten und sechzehnten, beim Knaben zwischen dem fünfzehnten und achtzehnten Jahre.

45. Wie lange dauert der Stimmwechsel?

Darüber läßt sich nichts Bestimmtes sagen; zuweilen erfolgt er in wenigen Wochen, oft dehnt er sich auf ebensoviele Monate und Jahre aus; beim Mädchen pflegt indessen die Mutation meist schneller vor sich zu gehen.

46. Woher kommt das?

Weil die Veränderung, wie gesagt, im allgemeinen beim Mädchen weniger auffallend ist. Manchmal erleidet wohl auch die weibliche Stimme in Bezug auf Tonlage nach der Mutation eine wesentliche Umgestaltung, wenn sich z. B. aus dem Mezzosopran oder gar hohen Sopran später ein Contralto herausbildet; meistenteils aber beschränkt sich die Umbildung auf den Gewinn einer größeren Ausdehnung, Kraft und Fülle der Stimme, ohne daß sich die Jungfrau gerade aus dem im Mädchenalter innegehabten Umkreise von Tönen entfernte.

47. Während des Stimmwechsels soll also gar nicht gesungen werden?

In keinem Falle. Eltern, denen die Stimme und Gesundheit ihrer Kinder am Herzen liegt, sollten denselben bei den ersten Anzeichen der Mutation sofort jede Ausübung des Gesanges untersagen.

48. Welcher Art sind denn die Anzeichen, die das Eintreten des Stimmwechsels bekunden?

Es stellt sich eine auffallende, öfters wiederkehrende Heiserkeit, Rauhigkeit der Stimme und schnelle Ermüdung beim Singen ein. Töne der höheren Lage, die früher leicht ansprachen, versagen häufig, oder schlagen, wenn sie erzwungen werden, gänzlich um. Die Anstrengung bei der Tonerzeugung

malt sich auch in den Gesichtszügen der jungen Sänger, sie giebt sich in der Spannung der Halsmuskeln, im Emporziehen der Augenbrauen, im Wechsel der Gesichtsfarbe u. dgl. m. dem aufmerksamen Beobachter leicht kund. Es wird namentlich Pflicht des Gesanglehrers in der Schule sein, die Knaben oder Mädchen sofort vom Gesangunterrichte auszuschließen — oder wenigstens nicht mehr mitsingen, sondern nur zuhören zu lassen — sobald die beschriebenen Anzeichen das Herannahen der Mutationsperiode verraten.

§ 10.

Der Gesangunterricht in der Schule.

49. Darf in den Jahren vor der Mutation gesungen werden?

Man kann die Kinder nicht frühzeitig genug zum Singen anhalten und dadurch für die Freuden empfänglich machen, die der Gesang über unser ganzes Leben ausgießt; nur ist dabei die nötige Vorsicht niemals außer acht zu lassen.

50. Was ist in dieser Beziehung zu beobachten?

Die Brust des Kindes darf nicht zu sehr ermüdet, der kleine Hals nicht über die Gebühr angestrengt werden, wie es leider beim Gesangunterrichte in den Volksschulen und Gymnasien nur zu oft zu geschehen pflegt.

51. Womit wird sich also der Gesangunterricht zu befassen haben, da doch ein Teil der Studien von den Übungen des jugendlichen Alters ausgeschlossen bleiben soll?

Der Gesanglehrer mag neben der notwendigen musikalischen Unterweisung seiner Schüler vor allem darauf bedacht sein, bei ihnen regen Sinn für Musik und wahre Freude am Gesange wach zu rufen und das jugendliche Gemüt früh auf das Edle und Schöne der Kunst hinzulenken, dagegen von allem Unnatürlichen und Gemeinen fernzuhalten. Was das Körperliche anlangt, so muß jedes Schreien und Herausstoßen der Töne, jedes gewaltsame Atemholen strenge vermieden werden. Wird es geraten sein, eigentliche Kraftübungen, Schwell- und kompliziertere Geläufigkeitsstudien bis auf die Zeit der Wiederaufnahme des Gesanges nach der Mutation zu verschieben, so

kann der Lehrer dafür den Knaben und Mädchen ein ruhiges, angemessenes Ein- und Ausatmen lehren (vergl. 67 u. 68), das die jugendliche Brust kräftigt und erweitert; er mag ihnen eine gute Haltung des Körpers und passende Stellung des Mundes (vergl. 64), eine natürliche, von störenden Beiklängen und unedlen Elementen freie Bildung des Tones (vergl. § 14, 15, 16), eine verständliche und dialektfreie Aussprache beibringen, zu der die dritte Abteilung dieses Buches anleitet, das Gehör durch die mannigfachsten Übungen ausbilden und verfeinern u. dergl. mehr. Durch solche Errungenschaften, welche der Schüler später über die Mutationsperiode mit hinüber nimmt, ist dem Studium des Kunstgesanges, das alsdann zu beginnen hat, wesentlich und segensreich vorgearbeitet.

52. Soll das Anschwellen der Töne, so wie die Ausführung kleiner melismatischer Figuren und Passagen bei den Liedern der Kinder gänzlich ausgeschlossen bleiben?

So streng ist unser Verbot nicht zu nehmen. Der Lehrer mag immerhin auf einen angemessenen Wechsel der Tonkraft, auf eine anmutige Nüancierung im Vortrage der ausgewählten Lieder halten, die Schüler auch wohl *versuchen* lassen ein gemeinsames crescendo oder decrescendo auszuführen, oder kleinere Passagen, wie sie in den Schul- und Volksliedern vorkommen, mit der Stimme gewandt und deutlich wiederzugeben — — doch muß das nur so nebenher geschehen und durchaus nicht zu wirklichen längeren Schwellstudien für die Einzelnen ausgebeutet oder bis auf große und schwierige Geläufigkeitsübungen ausgedehnt werden, die den jugendlichen Atmungs- und Stimmorganen nur verderblich sein könnten.

§ 11.

Vorschriften über Gesundheitspflege.

53. Was für Regeln und Vorschriften gelten sonst noch in Bezug auf die Pflege und Erhaltung der Stimme?

Der Sänger muß — ohne deshalb in eine übertriebene Ängstlichkeit für seine Stimme zu verfallen — doch Mancherlei meiden und unterlassen, was derselben nachteilig werden könnte.

54. Was gehört hierher?

Der Genuß zu fetter oder zu gewürzter Speisen und erhitzender Getränke, das Verweilen in zu heißen oder auch zu kalten Räumen, im Zugwinde u. dergl. mehr ist für den Sänger verderblich.

55. Ist es zulässig, zu jeder Tageszeit zu singen?

Durchaus nicht! Der Sänger sollte z. B. eine halbe Stunde vor und zwei Stunden nach dem Mittagessen keinen Ton singen, wenn ihm seine Stimme lieb ist, außerdem bei seinen täglichen — niemals auszusetzenden — Skalen- und Solfeggierstudien (vergl. § 48) nicht zu lange und anhaltend hintereinander üben, sondern öftere, längere Pausen machen, um den Stimmorganen Erholung zu gönnen.

56. Verträgt der Sänger körperliche Exerzitien?

Jede auf Kraft und Geschmeidigkeit des Körpers hinzielende Übung wird auch für die Gesundheit der Stimme ersprießlich sein; nur bedarf der Sänger nach anhaltendem Gehen, Reiten, Turnen, Tanzen 2c. einiger Stunden der Ruhe, ehe er wieder von seiner Stimme Gebrauch macht.

57. Ist das Tanzen der Stimme nicht nachteilig?

Wenn es mäßig geschieht, bringt es keinen Schaden, übertrieben wird es die Atmungsorgane über die Gebühr in Anspruch nehmen.

58. Darf der Sänger rauchen und schnupfen?

Vom Schnupfen sollte er sich entschieden fern halten; zeitweiliges Rauchen hat keine nachteiligen Folgen für die Stimme.

59. Wie ist es mit den Handarbeiten der Mädchen und Jungfrauen?

Ein zu eifriges und lange fortgesetztes Nähen, Stricken oder Sticken spannt die Nerven ab, wie anderseits auch die (damit meist verbundene) gebückte Stellung der freien Thätigkeit der Atmungsorgane hinderlich wird. Ebenso sollten sich unsere Sänger und Sängerinnen vor anhaltendem Schreiben, Notenkopieren und dergl. mehr hüten und lieber fleißig Turn-

übungen vornehmen, welche die Muskeln kräftigen und die Brust ausdehnen.

60. Ist die Beschäftigung mit anderen Instrumenten neben der Ausübung des Gesanges zulässig?

Das Studium der Saiteninstrumente, vor allem des Pianoforte, muß natürlich ungemein fördernd auf die musikalische Bildung und Tüchtigkeit des Sängers einwirken, indem es ihm einerseits die Kenntnis vieler Meisterwerke der Musiklitteratur verschafft, anderseits ihn in den Stand setzt, sich beim Gesange selbst begleiten und seine Stücke allein einstudieren zu können. Gleichwohl mache die junge Sängerin nicht zu ausdauernde und ermüdende Fingerübungen und leiste lieber auf die eigentliche Virtuosität des Klavierspielens, die sich sehr schwer mit der Meisterschaft im Gesange verträgt, Verzicht. — Blasinstrumente neben den Gesangstudien erlernen zu wollen, lasse sich der angehende Sänger nicht in den Sinn kommen; er braucht seinen Hals und seine Brust zur Genüge für die Ausübung des Gesanges und muß jede Thätigkeit meiden, welche die gleichen Organe dauernd in Anspruch nimmt. Ermüdet doch selbst ein andauerndes lautes Vorlesen oder Deklamieren die Stimmorgane der Singenden weit schneller als die anderer Menschen, die sich nicht mit Gesang beschäftigen.

61. Was muß geschehen, wenn solche Ermüdung wirklich eintritt?

Ihr Eintritt soll eigentlich nie abgewartet werden, vielmehr muß der Sänger, sobald sich eine Mattigkeit (wir möchten sagen: nur von weitem) zeigt, sofort den Gesang einstellen und sich der Ruhe überlassen, bis seine Organe wieder gekräftigt sind und ihre Dienste nicht länger verweigern. Bei jedem Halsleiden aber empfiehlt es sich, einen erfahrenen Arzt zu Rate zu ziehen.

Zweite Abteilung.

Tonbildung und Tonverbindung.

§ 12.

Körperhaltung und Mundstellung.

62. Mit welchen Übungen hat der Gesangunterricht zu beginnen?

Es wird zuerst die angemessene Haltung des Körpers und geeignete Stellung des Mundes, das kunstgerechte Atemholen, überhaupt Alles zu lehren sein, was der Bildung des Tones vorangeht.

63. Ist die Annahme einer bestimmten Körperhaltung und Mundstellung zur Ausübung des Gesanges notwendig?

Gewiß! Setzt doch das Studium jedes Saiten- oder Blaseinstrumentes die genaue Beobachtung gewisser Handgriffe und Äußerlichkeiten von seiten des Lernenden voraus, welche als Basis alles weiteren Unterrichts dienen muß. Nun, so verlangt auch die Gesanglehre die Befolgung einiger (schon von den alten berühmten Meistern Italiens für die Schönheit der Tonbildung als zweckdienlich erkannter und durch hundertjährige Erfahrung bewährter) Regeln der Körperhaltung und der Art und Weise den Mund zu öffnen.

64. Wie lauten diese Regeln?

Der junge Sänger soll fest auf beiden Füßen stehen, den Körper gerade und aufrecht halten, die Arme nicht über der Brust kreuzen, sondern zwanglos herabhängen, den Leib zurück- und die Brust etwas hervortreten lassen. Sein Kopf darf weder herabgedrückt, noch emporgereckt oder gar hintenüber geworfen

werden, sondern muß in seiner natürlichen Lage bleiben. Der Mund ist wie zu einem sanften Lächeln zu öffnen, so daß er keine Rundung ○, noch auch ein Oval nach oben 0, vielmehr ein seitliches Oval ⬭ in seiner Öffnung bildet, indem sich die Mundwinkel von einander entfernen. Die Höhe der Öffnung muß derart sein, daß der Sänger etwa den Mittelfinger der rechten Hand zwischen die Zahnreihen legen kann. Die Zunge soll ruhig und flach im Munde liegen und mit ihrer Spitze die innere Wand der Unterzähne leicht berühren. Die Oberlippe endlich muß etwas gehoben sein, um die Oberzähne zur größeren Hälfte sichtbar werden zu lassen, während die Unterlippe in gleicher Höhe mit der Schneide der Unterzähne bleiben mag.

65. Wird bei so vielen und peinlichen Vorschriften dem jungen Sänger nicht ganz bange werden?

Die von uns vorgeschriebene Haltung kann recht wohl zwanglos und ohne alle Pedanterie oder Affektation vorgenommen werden, sobald sich der Kunstjünger nur einmal daran gewöhnt hat; unerläßlich bleibt sie in jedem Falle. Denn wenn der Prozeß des Ein- und Ausatmens in gehöriger Weise erfolgen soll, darf ihm nicht eine unangemessene Haltung des Körpers entgegenarbeiten; wenn der Kehlkopf Beweglichkeit und Schnellkraft gewinnen will, darf der Kopf nicht auf ihn herabdrücken, oder umgekehrt durch Emporrecken die Halsmuskeln anspannen; wenn endlich der Ton klar und edel ansprechen und erklingen soll, so darf sich ihm ebensowenig ein Hindernis in der Mundhöhle (z. B. die emporgerichtete Zunge) entgegenstellen, noch auch der Ausgang durch Aufeinandersetzen der beiden Zahnreihen oder der Lippen erschwert oder gar unmöglich gemacht werden.

§ 13.

Der Ein- und Ausatmungsprozeß.

66. Bedarf es einer besondern Belehrung in betreff des Atemholens?

Wenn es sich um die Verwendung des Atems als Stoff des Gesangtones handelt, allerdings. Die zur Fristung des

Lebens erforderliche Luft atmet der Mensch freilich instinktmäßig ein und giebt sie auch ganz indifferent aus; beim Singen aber ist das Ein- und Ausatmen mehr als ein physikaler Lebensakt, weil der Atem, um zu tonlichen Zwecken gebraucht zu werden, dem Willen des Sängers unterthan sein muß.

67. Wie hat also der Singende beim Einatmen zu verfahren?

Er muß, nachdem er die vorgeschriebene Haltung des Körpers ꝛc. angenommen, ruhig, ohne alle Hast und völlig unhörbar eine beträchtliche Quantität Luft durch Mund und Nase (wesentlich durch die letztere) einsaugen lernen. Hierbei wird sich die Brust allmählich heben, der Thorax (Brustkasten) durch die Rippen vorwärts und seitlich bedeutend erweitert werden, während durch die Kontraktion des Zwerchfells (einer die Brust- von der Bauchhöhle trennenden Muskelplatte) den Atmungsorganen auch nach unten noch Spielraum gewährt und so der Eintritt der Luft in die Lungen wesentlich erleichtert wird.

68. Wie verhält es sich nun mit dem Ausatmen?

Mit ihm beginnt — wie bereits früher bemerkt wurde — die eigentliche Gesangsthätigkeit. Der Sänger hat die schwierige Aufgabe, seinen Atem zu gleicher Zeit auszugeben und zurückzuhalten, da die eingeatmete Luft für eine bestimmte Reihe von Tönen, oder auch für einen durch mehrere Takte festzuhaltenden Ton ausreichen muß. Ebendeshalb ist eine vollkommene Herrschaft über die Einteilung des Atems, d. h. über das Maß von Luft, das man dem einen oder anderen Tone, oder vielen Tönen (gleichmäßig verteilt) einräumen will, ganz unerläßlich. Das Ausatmen ist aber wesentlich von dem richtigen Verfahren beim Einatmen abhängig, indem hastig eingeatmete Luft auch jederzeit wieder hastig ausgestoßen werden wird; daher ist die größte Ruhe beim ganzen Atmungsprozeß anzuempfehlen. Der obere Teil der Brust muß in seiner gehobenen Stellung verbleiben, während die unteren Rippen zusammentreten und im Verein mit dem emporsteigenden Zwerchfell die Luft austreiben; ganz verderblich ist das aus-

schließliche Atmen mit den oberen Rippen. Nur so wird jedes Stoßen des Atems vermieden und die Luft fließt nach der Willkür des Sängers nach und nach in so geringer oder großer Quantität aus, als es die Anforderungen des Komponisten in Bezug auf Kraft und Dauer der vorgeschriebenen Töne mit sich bringen.

69. Hierzu bedarf es wohl vielfacher Übung?

Anhaltender und gutgeleiteter! Der Lehrer sollte diesen wichtigsten Akt der Gesangsthätigkeit mit der allergrößten Gewissenhaftigkeit überwachen, da es sich bei ungeschickter Aufnahme und Ausgabe des Atems nicht allein um die Stimme, sondern um die Gesundheit überhaupt handelt. Durch ein zu gewaltsames Ausstoßen der Luft und zu starkes Ausdehnen der Lungen ist schon häufig der Grund zu den gefährlichsten Brustkrankheiten gelegt worden, welche viele Opfer gekostet haben und noch täglich kosten.

70. Wie kann sich der Sänger vor dergleichen Gefahren sicherstellen?

Vornehmlich dadurch, daß er sich die Kunst des Tiefatmens, d. h. des Atmens mit den unteren Rippen und dem Zwerchfell, zu eigen macht, und versteht, mit verhältnismäßig wenig Atem viel Ton zu erzielen. Wir werden bei der Tonbildungslehre mehr davon zu sprechen und auch später noch manchmal auf diesen Punkt zurückzukommen haben.

§ 14.

Die Bildung des guten Tones.

71. Was verlangt man von einem guten Gesangston?

Der Ton muß augenblicklich rein und klar ansprechen, von jedem unedlen Beiklange frei sein, während seiner Dauer nach dem Willen des Sängers allmählich an Kraft zunehmen, bis zur höchsten Stärke anwachsen, alsdann wieder schwächer werden, ins leise Piano zurückkehren und unmerklich verhallen, ohne auch nur einen Augenblick von der vorgeschriebenen Tonhöhe abzuweichen.

72. Wie gelangt der Sänger in den Besitz einer edlen Tonbildung?

Das Verfahren bei der richtigen Tonerzeugung ist das folgende: Der Sänger hält in dem Moment, wo er den Ton ansetzen will, die Luft einen Augenblick zurück, indem er die Stimmritze schließt. Hierdurch verhindert er zunächst ein zu massenhaftes Ausströmen des Atems (welcher sich nun unter den Stimmbändern ansammelt und hernach leichter in kleinen Teilchen ausfließt) und erlangt zugleich einen guten Tonansatz. Indem sich nämlich die Stimmbänder wieder von einander entfernen und den der Höhe des beabsichtigten Tones entsprechenden Grad der Spannung annehmen, streicht die Luft zwischen ihnen hindurch und erzeugt so den Ton — den man am besten auf dem Vokale a bildet. Dieser Ton wird um so reiner und sicherer erklingen und fortklingen, je bestimmter sich der Sänger denselben vorher im Geiste vorgestellt hat und ihn mit dieser Vorstellung begleitet und überwacht, so lange er forttönen soll.

73. Wie ist das zu verstehen?

Der Wille des Menschen gebietet über jede Muskelthätigkeit des Körpers. Wenn wir einem vorübergehenden Freunde winken *wollen*, so thun in dem Augenblicke unseres Wollens alle zur Ausführung dieser Absicht mitwirkenden Muskeln genau ihre Schuldigkeit. Der Arm wird gehoben, der Ellenbogen gekrümmt, die Hand vorgestreckt, der Finger dem Freunde entgegen und alsdann nach uns zurück bewegt; so ist der gesamte Akt des Winkens fast ebenso schnell ausgeführt, als gedacht. Gerade so verhält es sich beim Singen; auch hier leisten die Muskeln den Befehlen des Willens Folge, nur muß die dazu erforderliche Geschicklichkeit der Muskelbewegung erst *durch Übung* errungen werden, ehe sie sich dem Gesange gleich schnell dienstbar erweist.

74. Was hat denn die Thätigkeit der Muskeln mit unserer Tonbildung zu schaffen?

Der ganze Gesangsprozeß ist ja wesentlich ein Akt der Muskelthätigkeit, nicht — wie zum Verderben vieler junger

Sänger und Sängerinnen so oft fälschlich gelehrt wird — die ausschließliche Aufgabe der Brust und Lungen. Indem die Muskeln denjenigen Grad der Spannung der Stimmbänder bewerkstelligen, der für die Klanghöhe eines vorgeschriebenen Tones erforderlich ist (diese Spannung wird bei jeder höheren Stufe eine größere, bei jeder tieferen eine geringere) — sind sie die eigentlichen Begründer der Gesangstüchtigkeit, und es kommt sehr darauf an, ihnen die notwendige Übung, z. B. für schnell wechselnde Tonfolgen, zu verschaffen. Dazu gehört aber — wie wir schon sagten — vor allem eine genaue Vorstellung von der Klanghöhe desjenigen Tones, den der Sänger zu Gehör bringen will; denn, da es sich hier um die feinsten Unterschiede handelt, wird der junge Künstler — selbst bei ausgezeichnetem musikalischen Gehöre — den Ton schwerlich instinktmäßig gleich ganz rein erfassen, ansetzen und aushalten, wenn nicht die bestimmteste Vorstellung desselben seiner Erzeugung vorausgegangen ist, den Ton weiter bei seinem Fortklingen überwacht und bis zu seinem Verklingen begleitet.

75. Wie nennt man die Kunst des richtigen Einsetzens und Aushaltens der Töne?

Die Gesanglehre giebt ihr den Namen der Intonation.

76. Was geschieht nun weiter, wenn der Ton gut intoniert wurde?

Er dringt alsdann — wenn ihm kein Hindernis in den Weg tritt — aus der Kehle in die Rachen- und Mundhöhle, giebt jedoch auch einen Teil seiner Luftwellen an die Nasenhöhlen ab, die als zweiter Schallraum dazu beitragen, seine Resonanz zu vermehren, gelangt über die flach liegende Zunge (wie sie die Bildung des Vokals a erfordert) hinweg an den vorderen Teil des harten Gaumens, wo er anprallt und durch dieses Reflektieren verstärkt in demselben Winkel aus dem gehörig geöffneten Munde frei und mit edlem Klange ausströmt [5]).

---

5) Man vergleiche das treffliche Buch von Oskar Guttmann „Gymnastik der Stimme" (Leipzig, J. J. Weber 1882, vierte Auflage), wo es heißt: „Der allein richtige Punkt, an welchem die tönende Luftsäule sich brechen darf, ist der harte

§ 15.

Fehlerhafte Tonbildung.

77. Es wurde gesagt, daß der Ton nur dann frei ausfließe, wenn ihm keinerlei Hindernis in den Weg tritt. Welcher Art sind die Hemmnisse, die hier eintreten können?

Die unrichtige Lagerung oder Haltung der verschiedenen Teile der Rachen- und Mundhöhle wird die Ursache einer Reihe von widerwärtigen Fehlern der Tonbildung, die wir sogleich näher ins Auge fassen wollen. — Zuerst ist es der Kehldeckel, der durch seine unangemessene Stellung — wenn er sich nämlich über die Stimmritze legt — dem Tone jedes freie Emporbringen unmöglich machen kann.

78. Welche Rolle hat denn der Kehldeckel beim Gesange?

Er hat gar keine aktive Rolle, sondern kann sich nur passiv sehr störend erweisen, wenn er die eben gedachte Lage einnimmt. Beim Hinunterschlucken von Speisen und Getränken muß diese knorplige Platte sich über die Öffnung des Kehlkopfes legen, um zu verhindern, daß die Speisen, statt in die Speiseröhre, in die vor ihr liegende Luftröhre (in die unrechte Kehle, wie man im gewöhnlichen Leben zu sagen pflegt) gelangen. Dieses Zudecken der Stimmritze beim Verschlucken ist die eigentliche Aufgabe des Kehldeckels, die er aber leider zuweilen auch da (ganz oder doch teilweise) vollzieht, wo solche Thätigkeit sehr übel am Platze ist, nämlich beim Gesange. Der auf solche Weise im Vordringen gehemmte Ton erhält — wenn er nicht ganz erstickt wird — etwas Gepreßtes und Gewürgtes im

---

Gaumen und zwar an den Wurzeln der oberen Schneidezähne". Diese allen guten Meistern gemeinsame Theorie zeigt den einzigen Weg, der zur Tonschönheit führt und vor jenen unedlen Klangelementen bewahrt, die den Stimmen so vieler Sänger unserer Tage anhaften. Die neuerdings aufgestellte Behauptung, es könne unsere Anschlagstheorie den Anforderungen der heutigen Oper gegenüber nicht festgehalten, noch überhaupt der Schönheit des Tones immer Rechnung getragen werden, ist zu seltsam, als daß sie einer Berichtigung bedürfte. Die Gesetze klassischer Sangeskunst werden durch die Gesangsverwilderung gefeierter Sänger der Gegenwart nicht umgestoßen; die Schule hat solchen falschen Ansätzen und unedlen Tonbeiklängen gegenüber Front zu machen, nimmer aber ihnen Berechtigung zuzuerkennen, geschweige gar auf solcher Basis neue Methoden aufzubauen!

Klange, ein Fehler, den die Kunstlehre mit dem Namen des Kehlklanges bezeichnet. — Über eine zweite Art des Kehlklanges sprechen wir später (vergl. 89).

79. Wie kann dieser Fehler vermieden werden?

Einzig und allein durch die Einhaltung einer ruhigen Lage der Zunge. Der hintere Teil derselben — die sogenannte Zungenwurzel — ist nämlich mit dem Kehldeckel zusammengewachsen, sodaß das Zurückdrängen der Zunge ihn eben in jene Lage bringt, die er beim Schlingen einnehmen muß. Kann man solche Kontraktion der Zungenwurzel vermeiden und die Spitze der Zunge ruhig an der inneren Wand der Unterzähne liegen lassen, so ist der Kehlklang sofort gehoben. Freilich macht das vielen Sängern anfangs große Mühe.

80. Was kann dem Tone sonst noch schädlich werden und zu übeln Beiklängen führen, wenn der Kehldeckel nicht störend eingreift?

Aus der Scylla des Kehlklanges gerät der junge Sänger leicht in die Charybdis des Nasenklanges.

81. Wodurch entsteht ein Nasenklang?

Wenn den Luftwellen, die nach ihrem Eintritte in die Rachenhöhle zum größern Teil in die Mundhöhle, zum kleinern in die inneren, hinter dem Gaumensegel befindlichen, Nasenhöhlen (Choanae) dringen, der eine oder andere dieser Schallräume versperrt und abgeschlossen wird, sodaß die Stimme genötigt ist, sich entweder auf die Resonanz der Mundhöhle, oder die der Nasenhöhlen zu beschränken, so entsteht in beiden Fällen jener unausstehliche Beiklang des Tones, der keiner nähern Beschreibung bedarf und mit dem Namen des Nasenklanges bezeichnet zu werden pflegt.

82. Auf welche Weise kann der Zugang zur Mundhöhle oder zu den Nasenhöhlen dem Tone verschlossen werden?

Wenn das Gaumensegel sich senkt und nach vorne bewegt, gleichzeitig der mittlere Teil der Zunge (Zungenrücken) sich gegen dasselbe emporhebt und die elastischen Gaumenbogen

sich verengen, so wird der Zugang zur Mundhöhle den Tonwellen abgesperrt und sie dringen ausschließlich, oder doch zum größten Teile, in die Nasenhöhlen ein. Wir erhalten einen Begriff von dieser Prozedur; wenn wir z. B. das Wort „mengst" aussprechen. Die andere Art des nasalen Beiklanges, die den entgegengesetzten Grund hat, daß nämlich die Luftwellen nicht in die Choanen gelangen können, ist häufig die Folge von starkem Schnupfen und Verschleimung; doch kann der innere Zugang zu den Nasenhöhlen auch dadurch geschlossen werden, daß sich das Gaumensegel sehr hebt und zurücklegt.

83. Welche Mittel giebt es, um den Nasenklängen, oder besser: der sie hervorrufenden falschen Stellung der Mundteile, zu steuern?

Man muß auch hier zunächst auf eine ruhige flache Lage des Zungenrückens halten, den man nötigenfalls selbst mit einem Löffelstiel niederdrücken mag, wenn er sich zu ungebärdig anstellt; sodann ist überhaupt eine möglichst ungezwungene Haltung aller Mundteile zu beobachten, die nur zu häufig (wie z. B. das bei unserm Fehler sehr beteiligte Gaumensegel) durch vermeintlich nachhelfende Bewegungen gerade zu jenen Klangfehlern Veranlassung geben.

84. Es scheint demnach auf die Haltung der Zunge vor allem anzukommen?

In der That! Die Zunge des Menschen ist der größten Beweglichkeit und Schnellkraft fähig. Sie kann sich zusammenziehen, steifen, mit der Spitze emportreten, den Rücken verschiedenartig erheben und emporwölben, ihre Wurzel zurückdrängen und noch vielerlei andere Manöver ausführen. Es bedarf deshalb oft anhaltender Übungen, zumeist auf dem Vokale a, um eine Herrschaft über die Haltung der Zunge zu erlangen und ihre Bewegungen vom Willen vollkommen abhängig zu machen.

85. Giebt die Zunge noch zu anderen Klangfehlern Veranlassung?

Sie führt durch ihre unruhige Haltung noch zum sogenannten Gaumenklange, einem dritten Tonbildungsfehler,

welcher der Stimme einen gemeinen und zerfahrenen Klang verleiht [6]).

86. Wie verhält sich die Zunge beim Gaumenklang?

Sie bewegt sich unruhig nach rückwärts und vorwärts, hin und her und stellt zugleich die Spitze empor, sodaß der Tonstrahl nicht konzentriert an den Anschlagepunkt am harten Gaumen gelangen kann, sondern sich zerteilen und mehr oder weniger hinten am Gaumen brechen muß, wie es ihm eben die Lage der Zunge gestattet.

§ 16.

Weitere Tonbildungsfehler; vermeintliche Register.

87. Haben wir nun alle Arten fehlerhafter Tonbildung kennen gelernt?

Nein, wir müssen noch (abgesehen von den Mängeln der Aussprache, welche natürlich mit der Tonbildung in engster Verbindung stehen, jedoch erst später [§ 27] zur Darstellung kommen sollen) zweier Hauptfehler Erwähnung thun, von denen der eine mit dem Atemholen zusammenhängt, der andere aber — durch eine seltsame Verirrung unserer Zeit — den Schülern sogar methodisch beigebracht, mit vieler Mühe gelehrt und als ein besonderes Register anempfohlen wird.

88. Worin besteht der erste dieser beiden Fehler?

In einem ungehörigen und einseitigen Atemholen mit dem obern Teile der Brust, was gewöhnlich mit Emporziehen der

---

6) Merkel giebt in seinem Buche „Funktionen des menschlichen Schlund- und Kehlkopfes" zwar das Vorhandensein unseres Kehlklanges zu, wie er auch die von den Gesanglehrern „lange vor Entdeckung des Kehlkopfspiegels" aufgestellte Hypothese über den Mechanismus dieses Klangfehlers durch seine mittels des eben genannten Instrumentes gemachten Beobachtungen bestätigt findet; er will dagegen vom Gaumenklange nichts wissen, weil er nach seinen Versuchen einen solchen Fehler nicht entdecken konnte. Derselbe ist den Gesanglehrern aber sehr wohl bekannt und man wird es ihnen nicht verübeln, wenn sie nach wie vor bemüht sind, den Gaumenklang bei ihren Schülern nach besten Kräften zu beseitigen.

Schultern und großer Anspannung der Halsmuskeln verbunden ist und dem Tone — abgesehen davon, daß ihm wegen des mangelhaften Atemschöpfens jede längere Dauer unmöglich gemacht wird — etwas Krampfhaftes und Gequältes mitteilt. Die Muskeln, die ausschließlich für die Zwecke der Tonbildung thätig sein sollten, werden hier für den Akt des Atemholens in ungebührlicher Weise in Anspruch genommen. Es kann vor diesem Fehler, der dem Gesange allen Reiz und jede Ruhe raubt, nicht genug gewarnt werden.

89. Welche Bewandtnis hat es mit dem zweiten Fehler?

Man hat seit vielleicht dreißig Jahren einer ebenso unschönen, als verderblichen Behandlung der tiefern Lage der Frauenstimmen bei den Studien Raum gegeben und sich nicht entblödet, solcher gemeinen Tonerzeugung — einer zweiten Art des Kehlklanges (vergl. 78) — den Namen und die Berechtigung eines eigenen Registers beizulegen.

90. Wie ist man darauf gekommen?

Durch die verkehrte Sucht, von den tiefen Tönen der Frauenstimmen eine ganz besondere Kraft und Klangdicke zu verlangen, welche bei der natürlichen Behandlung der Stimme unerreichbar zu sein schien.

91. Bei den Männerstimmen findet solche Behandlung der tieferen Töne wohl nicht statt?

Die tiefen Bässe pflegen sich derselben allerdings nicht selten zu bedienen, um der tiefern Lage größere Kraft und Ausdehnung zu geben [7]). Ist nun gleich diese Art der Tonbildung hier nicht minder verwerflich, wie bei den Frauenstimmen, so macht sie doch beim Baß nicht einen so störenden und gemeinen Eindruck, als wenn sie uns aus weiblichem Munde geboten wird.

---

7) In dieser Weise singen auch die russischen Kirchensänger, welche häufig bis ins Kontra-A hinabsteigen. Solche Töne wirken aber nicht anders, als die Töne von Orgelpfeifen; seelischen Klanges sind sie niemals fähig.

92. Worin besteht eigentlich diese fehlerhafte Tonbehandlung?

In einem gewaltsamen Herabdrücken und Feststellen des Kehlkopfes und Verengen des Schlundes. Die auf solchem Wege erzielten Töne weisen, wie gesagt, eine größere Breite und Gewalt des Klanges auf, sind aber durchaus keines Ausdrucks, keiner Beseelung fähig, weil sie eben unnatürlich und forciert sind. Zudem werden sie der Stimme höchst verderblich, indem sie keine Verbindung mit der natürlichen Bruststimme zulassen, sondern da, wo sie aufhören (meist bei $\overline{f}$ oder $\overline{g}$), stets dem Falsettregister Platz machen, das um so klangloser erscheinen muß, als es in einer Lage zur Anwendung kommt, wo seine eigentliche Stätte nicht ist (vergl. 31), anderseits sich unmittelbar an diese geblökten Töne anreiht, welche wahrlich eher einer trunkenen Männerkehle, als den Lippen einer zarten Jungfrau zu entströmen scheinen.

93. Und diesem widerlichen Kehlklange räumt man im Gesangunterrichte eine Berechtigung ein?

Die moderne Gesanglehre nimmt drei Register an. Sie nennt die eben von uns beschriebenen Töne „Brusttöne", das sich daranschließende Falsett „Mittelstimme", während sie den Namen der Kopfstimme bei den höheren (Kopf-) Tönen anwendet, die in Wahrheit mit ganz demselben Mechanismus erzeugt werden, wie jene supponierte Mittelstimme, nur viel voller und freier lauten, weil eben das eigentliche Feld der Wirksamkeit für die Kopftöne nicht in den tieferen, sondern in den höheren Lagen der Stimme zu suchen ist.

94. Wie würden sich nach obiger Annahme die Register verteilen?

Die forcierte (Kehl- und nicht) Bruststimme reicht bei den verschiedenen Frauenstimmen etwa bis zum $\overline{fis}$, $\overline{g}$, $\overline{a}$ oder auch $\overline{b}$, dann tritt die sogenannte Mittelstimme ein, die nur wenige (fast immer zum Bedauern des Lehrers sehr schwache und dünne) Töne enthält und bei $\overline{\overline{d}}$, $\overline{\overline{es}}$ oder $\overline{\overline{e}}$ der Kopfstimme

Platz macht. — Singt man aber bis zu jenen letztgenannten Tönen alle tieferen Tonstufen mit der natürlichen — nicht forcierten — Bruststimme, so giebt es keine drei Register, keine schwachen Mitteltöne, sondern nur ein gesundes Brustregister und eine ebenso gesunde und wohlklingende Kopfstimme.

95. Führt solche unnatürliche Tonerzeugung bei den Männerstimmen auch den Namen eines Registers?

Sie wird bei der Baßstimme zuweilen (z. B. von Garcia) mit dem Namen des Kontrabaßregisters bezeichnet.

96. Wie kommt es aber, daß bald zwei, bald drei Register angenommen werden?

Es giebt Theoretiker, die gar nichts von Registern wissen wollen, auf der andern Seite Physiologen, die mit dreien noch nicht genug haben, sondern vier und fünf Register annehmen [8]). Darf man jeder möglichen Art Töne hervorzubringen eine Berechtigung zugestehen, so lassen sich allerdings so viel Register aufstellen, als man will. Die Kunstlehre kann aber nur solche Tonbildung gutheißen, die zur Erzeugung edler und ästhetischer Töne führt, wird also jener unnatürlichen Tiefe ebensowenig den Namen eines Registers einräumen, als sie die Fehler des Kehl-, Nasen- und Gaumenklanges als besondere und berechtigte Register gelten lassen dürfte.

---

8) Merkel führt in seiner Anthropophonik (S. 589 u. ff.) gleichfalls fünf Register auf: das Brustregister, die Falsettstimme, das Strohbaßregister, das Schlundkopf- und das Kehlbaßregister! Roßbach sagt dagegen in seiner „Physiologie der menschlichen Stimme“ (S. 110), an die obige Bemerkung unseres Katechismus anknüpfend: „Um die Meinungsdifferenz — nämlich zwischen den Physiologen und Gesanglehrern — zu heben und die Praxis mit der Theorie zu versöhnen, glaubten wir gut zu thun, wenn wir die Übergangsstimmen nicht mehr als Register bezeichnen, da weder ihr Mechanismus, noch die Natur ihrer Klänge eine so scharfe Ausprägung ergiebt, wie die der Hauptregister. Wir wollen auch zugestehen, daß in der Gesangskunst natürlich nur diejenigen Register angewendet und gelehrt werden sollen, welche edle und schöne Klänge erzeugen. Nach diesen Zugeständnissen werden uns die Gesanglehrer erlauben, daß wir alle Stimmbandfunktionen kennen zu lernen suchen, wenn dieselben auch weniger schön lauten“. — Das wird allerdings den Herren Physiologen unbenommen, ja recht eigentlich ihre Aufgabe bleiben; wir protestieren nur gegen die Übertragung physiologischer Experimente und Spekulationen in die Gesangsmethodik.

§ 17.

Das Schwellen der Töne.

97. Wie wird nun der richtig erzeugte Ton für alle Stärkegrade und Nüancen geschickt gemacht?

Schon früher (vergl. 11) bemerkten wir, daß zur Bildung eines künstlerisch schönen Tones außer makelloser Intonation und dauernder Reinheit (sowie der Abwesenheit jedes unedlen Beiklanges) auch noch die Kunst gehöre, den Ton vom leisen Piano beginnend mehr und mehr anwachsen, endlich bis zur möglichsten Kraft gelangen zu lassen, um ihn alsdann ebenso allmählich decrescendo ins verhallende pianissimo zurückzuführen. Solches Schwellen der Töne macht den höchsten Reiz des Gesanges aus, während es anderseits der Stimme erst ihre volle Entfaltung und Kraftentwickelung gestattet. Deshalb legten schon die alten italienischen Gesangmeister den größten Wert auf die Fertigkeit des An- und Abschwellens.

98. Hatten sie einen besondern Namen dafür?

Sie bedienten sich des Ausdruckes: messa di voce[9]) für solche Nüancierung, und diese Bezeichnung ist noch heute für das Tonschwellen in Gebrauch.

99. Wann muß die messa di voce geübt werden?

Der Schüler darf erst dann ans Schwellen der Töne gehen, wenn er der einzelnen Stärkegrade, des piano, mezzoforte und forte mächtig geworden und fähig ist, einen Ton während seiner ganzen Dauer mit gleich viel oder gleich wenig Atem auszuhalten.

---

9) Nicht mezza di voce, wie einige in der italienischen Sprache und Gesangskunst wenig bewanderte Theoretiker schreiben. Mezza voce heißt: halbe Stimme und bedeutet einfach ein feststehendes, zartes piano; mettere la voce — jene Kunst, die Pacchierotti als die Spitze des edlen Gesanges bezeichnet — heißt: die Stimme herausschicken, d. i. aus dem piano ins crescendo und forte ꝛc. Von diesem Infinitiv mettere kommt das zum Substantiv gewordene Partizip messa (mit dem Zusatze:) di voce her. Es kann hierüber gar kein Zweifel obwalten.

100. Welche Rolle spielt denn der Atem bei den verschiedenen Stärkegraden?

Zum pianissimo und piano ist, selbst bei langer Dauer des Tones, ein ruhiger, in ganz kleinen Teilchen gleichmäßig ausfließender Atem genügend. Dieselbe Gleichmäßigkeit des Atemausgebens soll auch beim mezzoforte, forte und fortissimo stattfinden, nur daß der Atem bei solchen Stärkegraden in größerer Masse und mit stärkerem Impulse ausgetrieben wird.

101. Warum muß das Studium, jeden Ton (oder jede Reihe von Tönen) in gleichmäßigem piano oder forte auszuhalten, der Übung der messa di voce vorangegangen sein?

Weil der Schüler auf diese Weise besser vorbereitet an das schwierige Studium der messa di voce herantritt. Die Spannung der Stimmbänder bleibt nämlich bei der Mischung der Stärkegrade nicht dieselbe, sie ist im leisen piano die größte, im fortissimo die geringste, indem hier die Kraft des Atems die nachlassende Muskelthätigkeit ersetzen muß.

102. Die Spannung der Stimmbänder verändert sich also auch während der Dauer eines und desselben Tones?

Wenn der Ton in der gleichen Stärke ausgehalten wird, nicht; doch ist sie immerhin beim dauernden forte eine geringere, beim fortgesetzten piano eine größere.

103. Woher das?

Weil der Ton bei gleichbleibender Spannung der Stimmbänder durch eine vermehrte oder übertriebene Kraft des Atemstoßes weit über die richtige Tonhöhe hinaufgetrieben werden müßte. So läßt also die Spannung in demselben Maße nach, als die Masse und der Impuls des in die Stimmbänder dringenden Atems zunimmt. Ebendeshalb muß der junge Sänger erst der einzelnen Grade der Tonkraft Herr geworden sein, ehe er an die Schwellübungen geht, bei denen jene beständige Wechselwirkung zwischen der Muskelthätigkeit des Kehlkopfes und dem Atemdrang der Brust stattfindet.

104. Wie ist nun bei der Übung der messa di voce zu verfahren?

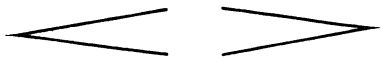
Man übt am besten die beiden Momente des Zunehmens der Tonkraft und des Nachlassens derselben, das crescendo und decrescendo, getrennt.

105. Womit macht man den Anfang?

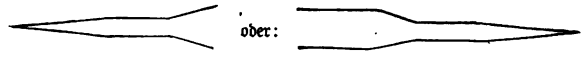
Mit dem Studium des decrescendo. Der Schüler setzt einen Ton mit voller Atemkraft ein und läßt ihn ganz allmählich, in dem Grade, als seine Atemmasse geringer wird, abnehmen und im leisesten piano verhallen. Später mag die umgekehrte Übung vorgenommen und zum Anschwellen des Tones vom piano bis zum fortissimo, endlich aber zur Vereinigung beider Übungen geschritten, d. h. das An- und Abschwellen des Tones zu einer Studie verbunden werden.

106. Was ist dabei besonders zu berücksichtigen?

Das ganz allmähliche, aber doch fortgesetzte Zunehmen und ebenso gleichmäßige Abnehmen der Tonkraft, was durch die bekannten Zeichen des crescendo und decrescendo veranschaulicht wird:



Der Singende soll schon bei der Einzelübung des Anschwellens wie des Abnehmens (bei Tönen und Tonreihen) genau darauf achten, daß die Stimme niemals auf demselben Stärkegrade verweilt, sondern wirklich stets an Kraft ab- oder zunimmt, und lieber sofort abbrechen, wenn ihm ein weiteres pp oder ff nicht möglich ist. Wollten wir diese Vorschrift bildlich klar machen und uns dazu der obigen Zeichen bedienen, so hätte sich der Sänger davor zu hüten, Unterbrechungen im Steigen oder Fallen der Linien, d. h. Ebenen, eintreten zu lassen, wie folgt:



Er muß sich also bemühen, der beständig fortschreitenden Verstärkung oder Abnahme der Tonkraft, d. h. der Atemführung, vollkommen mächtig zu werden.

107. Warum wurde vor solcher Übung im jugendlichen Alter gewarnt?

Weil sie die größte Vorsicht erfordert und der zarten Brust nur zu leicht verderblich werden kann. Auch der gereiftere Jüngling, wie die jungfräuliche Sängerin sollte die Schwellstudien im Anfange sehr mäßig betreiben, nur etwa fünf bis zehn Minuten hintereinander fortsetzen und auf die bequemeren Töne des Stimmumfangs beschränken, bis die Stimme sich dieser Anstrengung mehr und mehr gewachsen zeigt [10]).

§ 18.

Das legato und staccato.

Wenn der junge Sänger gelernt hat, jeden Ton seines Stimmumfanges einzeln leicht und rein anzugeben, zur Kraft anschwellen und ins piano zurückkehren zu lassen, so mag er zur Verbindung mehrerer Töne, zu Tonreihen fortschreiten.

108. Muß das auch besonders gelernt werden?

Seltsamerweise begegnet man so häufig dem Vorurteil, als ob der Gesang dem Menschen angeboren sei, und alle hier einschlagenden Geschicklichkeiten sich ganz von selbst verständen. So nur erklärt es sich, daß dieselbe Frage fast von allen Schülern aufgeworfen wird, die mit gutem Gehör und günstiger Gesangsanlage ausgestattet sind.

---

10) Es kann in diesem Katechismus natürlich keine umfassende Methode des Gesangunterrichtes gegeben werden. Lehrer und Schüler, die nach gründlicherer Kenntnis der Methodik Verlangen tragen, verweisen wir auf unser „Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst", zweite Aufl. Magdeburg, 1878.

Unsere Darstellung der vielen Schwierigkeiten, welche eine vermeintlich so einfache Sache, wie die Tonverbindung, mit sich bringt, mag dem jungen Sänger den Beweis liefern, daß im Gesange eben auch Alles mit Mühe und ausdauerndem Fleiße erlernt sein will.

109. Welcher Art ist denn die Tonverbindung?

Wir werden zunächst zwei verschiedene Tonverbindungsweisen, welche im künstlerischen Gesange zur Anwendung gelangen, nämlich das sogenannte legato und portamento, zu unterscheiden und zu besprechen haben. Zur Einigung und Ausgleichung der beiden Stimmregister, ohne welche dem Kunstjünger ein ebenmäßiges Aneinanderreihen der tieferen und höheren Töne selbst im langsamsten Tempo nicht gelingen dürfte, wird der § 20 die nötige Anleitung geben, während die Kunst der gewandten Ausführung längerer Tonreihen (Passagen) in schneller Bewegung erst in der vierten Abteilung, die von der Kehlfertigkeit handelt, zur Sprache kommen kann.

110. Was versteht man unter legato?

Die Kunst, die verschiedenen Töne und Tonintervalle so ebenmäßig und ruhig aneinanderzureihen, daß der Gesang (wenn wir so sagen dürfen) einer fortlaufenden Tonlinie gleicht, die nirgends unterbrochen, also für das Auge versinnlicht etwa so erscheint: ——————— und nicht: — — ——— — ——— — — Man hat auch das Beispiel einer schönen fließenden Schrift zur Veranschaulichung des legato gebraucht, einer Schrift, welche nirgends abbricht, sondern in der sich gleichmäßig und eng verbunden Buchstabe an Buchstabe schließt.

111. Also bildet wohl das legato ein Haupterfordernis guten Gesanges?

Es macht den höchsten Reiz einer getragenen Gesangsmelodie aus, gleichwohl hört man heutzutage — wo die Töne

zumeist herausgestoßen und die Melodien förmlich zerstückelt werden — nur sehr selten ein schönes legato. Der Sänger muß, um es kunstgerecht ausführen zu können, seinen Atem sicher zu beherrschen und ihn gleichmäßig unter die einzelnen Töne der Kantilene (Vergl. Anhang A) zu verteilen wissen, wenn ein gleicher Stärkegrad beabsichtigt wird, oder einigen Noten wenig, anderen mehr, wieder anderen sehr viel Atem zuteilen können, wie es eben die Nüancierung der Phrase mit sich bringt — ohne den Fluß und das ebenmäßige Fortschreiten der Melodie dadurch zu stören und zu unterbrechen. Er muß endlich, wovon wir in der nächsten Abteilung handeln werden, alle Tonlagen mit beliebiger, aber stets gleicher Tonfarbe zu Gehör bringen können. — Die Grundbedingung des legato ist das Herausziehen, nicht Stoßen des Tones.

112. Hat man besondere Zeichen, um anzudeuten, wann und wo legato gesungen werden soll?

Man bedient sich wohl des bekannten Bindebogens ⌒ über den zusammengehörigen Tönen oder Tonreihen, doch darf sich das legato durchaus nicht auf solche Stellen beschränken, es muß vielmehr stets und ohne Ausnahme angewendet werden, sobald nicht das Gegenteil (ein staccato) oder auch irgend eine anderweitige Tonbehandlungs- oder Betonungsart vorgeschrieben ist (vergl. § 32).

113. Es sollen demnach alle Töne einer Melodie ineinandergezogen werden?

Durchaus nicht! Das sogenannte Ineinanderziehen der Töne ist nur im portamento (und auch da sehr mit Maß) zulässig, im legato muß jeder einzelne Ton beendigt sein, wenn der nachfolgende beginnt, ohne daß doch irgend eine Lücke bemerkbar und fühlbar wird.

114. Worin besteht das staccato, was oben als Gegenteil des legato bezeichnet wurde?

In einem größeren oder geringeren Auseinanderhalten der einzelnen Töne einer Tonreihe. Man raubt dabei jedem Tone

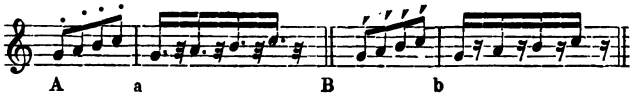
einen kleinen Teil seines Wertes, indem man den Ausfluß der Tonwellen einen Moment unterbricht, ohne dazwischen Atem zu schöpfen, und erst beim taktlich vorgeschriebenen Einsatz des nächsten Tones zu singen fortfährt.

115. Läßt sich dies Verfahren gleichfalls für das Auge veranschaulichen?

Sehr gut und zwar mittels der Pausen, durch welche der Komponist zuweilen selbst, statt anderer Zeichen, das staccato andeutet.

116. Welcher Zeichen kann er sich sonst noch bedienen?

Er setzt Punkte ····· über oder unter die einzelnen, von einander zu trennenden Noten, wenn ein gewöhnliches staccato, dagegen kleine Striche ,,,,,, wenn ein stärkeres Auseinanderhalten, ein sogenanntes staccatissimo oder picchettato stattfinden soll. Im ersteren Falle würde dem Tone etwa der dritte Teil, im andern die Hälfte seiner Zeitdauer zu entziehen sein, z. B.



Bei A sehen wir ein staccato, bei B ein staccatissimo verzeichnet, Takt a veranschaulicht die Art der Ausführung des Beispieles A, Takt b die des bei B vorgeschriebenen picchettato.

§ 19.

Das portamento.

117. Welcher Unterschied waltet zwischen dem legato und der zweiten Verbindungsweise mehrerer Töne, dem portamento, ob?

Während das legato einfach in dem gehörigen Aneinanderreihen der Töne bestand, kommen beim portamento zwei neue

Momente hinzu, welche die Bindung der Töne noch viel inniger erscheinen lassen und einen wesentlichen Einfluß auf die Beseelung der Kantilene gewinnen.

118. Welche Momente sind das?

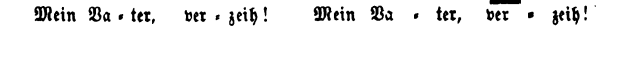
Der erste Ton wird (wenn wir zunächst das eine Moment der Portamentbindung ins Auge fassen) gleichsam in den andern hineingetragen oder gezogen. Die Stimme gleitet dabei von der Anfangsnote ausgehend, fast unmerklich über alle zwischen ihr und der nachfolgenden Note liegenden Tonstufen zart und flüchtig hinüber in die Tonhöhe dieser im portamento anzureihenden Note. Bei solchem ätherischen Durcheilen aller feinsten Tonunterschiede muß der Sänger zugleich ein crescendo anwenden, wenn das Portament in steigender, und ein decrescendo, wenn es in fallender Richtung, also nach einer tiefer gelegenen Note hin, ausgeführt wird. Diesem recht eigentlich seelischen Momente des portamento steht das zweite mehr äußerliche — wir möchten sagen: körperliche gegenüber, das in einer Antizipation des Klanges der zweiten Note auf der Textsilbe der ersten besteht.

119. Wie ist das zu verstehen?

Es wird dem ersten von zwei Tönen ein kleiner Teil seiner taktlichen Geltung geraubt, dieser Zeitteil aber der Tonhöhe der nachfolgenden Note eingeräumt, während die Textsilbe noch beibehalten wird, die unter der ersten Note steht.

120. Läßt sich dies nicht in Noten ausdrücken?

Wenn bei den Worten: mein Vater, verzeih! ein zweimaliges Portament, das erste in fallender, das zweite in steigender Richtung angewendet werden sollte, so würde sich die Ausführung der bei A bezeichneten Stelle gestalten wie bei B:



121. Zu diesem Portament, das eine Vorausnahme des zweiten Tones mit sich bringt, gehören also immer zwei Silben?

Allerdings; ebendeshalb ist solch textliches portamento für die innigere Bindung zweier oder mehrerer Töne in keinem Falle ausreichend, obschon die strenge Bologneser Schule von jenem anderen Momente des Durchgleitens der Stimme durch den Tonraum zwischen mehreren Noten durchaus nichts wissen will.

122. Woher mag das kommen?

Eine so auffallende Beschränkung des portamento soll wahrscheinlich dazu dienen, dem widerlichen Fehler des hörbaren Berührens der Zwischennoten, jenes fatalen Durchschleppens (strascinamento) ganzer Tonreihen, zu steuern, das so häufig für Portament ausgegeben wird. Man kann jedoch recht wohl von der innigen Verschmelzung mehrerer Töne auch auf einem einzigen Vokale Gebrauch machen, ohne in solches widerwärtige Gähnen (sbadigliare) und Heulen (ululare) zu verfallen, das nur der Ungeschmack und Unverstand für überwallendes Gefühl ausgiebt und hinnimmt.

123. Ist der einfache Bindebogen zur Bezeichnung des Portaments schon ausreichend, oder müssen die Worte: con portamento jedesmal beigesetzt werden, wie in unserm Beispiele?

Die Bezeichnung mittels des Bogens ist eigentlich sehr unbestimmt, da derselbe auch für das einfache legato angewendet wird. Gleichwohl schreiben die Komponisten selten die Worte: portato, portando oder con portamento vor, überlassen es vielmehr dem Geschmack des Sängers, wo er ein Portament anwenden will. Es wäre indessen sehr wünschenswert, wenn man ein besonderes Zeichen für das Portament einführte, oder doch den Legatobogen in irgend einer Weise modifizierte, sobald er mehr als die einfache Bindung andeuten soll.

124. Wann wird das portamento am passendsten angewendet?

Die Beantwortung dieser Frage gehört in die Vortragslehre (vergl. 395). Hier sei nur das Eine bemerkt, daß selten

mehr als zwei, höchstens drei Töne hintereinander mit portamento zu verbinden sind, wenn der Gesang nicht etwas Schleppendes und zugleich übertrieben Weichliches gewinnen soll. Deshalb kann der Bindebogen über vielen Noten niemals als eine Bezeichnung des Portaments angesehen werden, während er, wenn er nur über zwei, namentlich in weiteren Intervallen auseinanderliegenden, Tönen steht, in den meisten Fällen ein portamento bedeuten wird.

§ 20.

Die Verbindung der Register.

125. Wie kommen wir vom portamento auf die Ausgleichung der Register?

Um ein kunstgerechtes Aneinanderreihen der Töne verschiedener Stimmlagen — sei es im legato oder portamento — zu ermöglichen, wird es vor allem notwendig sein, die Ungleichheit der beiden Register überwinden und ihre Verschmelzung sicher und leicht handhaben zu lernen (vergl. 109).

126. Welche Hauptunterschiede walten zwischen denselben ob?

In ungeübten Stimmen pflegt nicht allein die Atembehandlung und Ansprache bei den Tönen des ersten Registers (im Vergleich zu denen des zweiten) eine wesentlich verschiedene zu sein, sondern sie differieren auch hinsichtlich der Klangfarbe und Tonfülle oft recht auffallend. Herrscht nun gleich in der natürlichen Begabung der Stimmen, gerade in Bezug auf die beiden Register, eine sehr große Mannigfaltigkeit, sodaß sich nicht leicht feststellen läßt, was das allgemein Gültige ist, so machen sich doch in der Regel folgende Unterschiede und Eigentümlichkeiten derselben geltend: Die Bruststimme ist zumeist einer größern Kraft und Ausgiebigkeit fähig, als das Register der Kopftöne; sie liebt außerdem mehr die geschärften Vokale (vergl. 136), während das Kopfregister sich — wenigstens bei den Männerstimmen — lieber in gedehnten Vokalen und dunkleren Tonfarben ergeht. Sodann pflegt

der Atem anfänglich beim Eintritte des zweiten Registers unruhiger und in größerer Menge auszuströmen, während er auf den Brusttönen ruhig und ohne Anstrengung ausfließt. Doch giebt es — wie gesagt — der Stimmen genug (und besonders weibliche), die unserer Charakteristik der Register spotten und vielleicht gerade in den Kopftönen mehr Klangfülle, eine ruhigere Atemführung aufweisen u. dergl. m.

127. Können solche Unterschiede im Klange, in der Kraft und Behandlung des Atems verwischt und ausgeglichen werden?

Bis auf einen gewissen Grad in jedem Falle. Läßt sich nicht die ganz gleiche Kraft vom Kopfton gewinnen, wie sie dem Brusttone eigen ist, so hat der Sänger ja die Macht, das eine oder andere Register anzuwenden, wie es seiner Absicht am besten entspricht. Will sich die Bruststimme nicht in gleichem Maße der Beweglichkeit und Fertigkeit dienstbar erweisen, so läßt sich die vorgeschriebene Stelle oft ohne Mühe mit dem Register der leichtflüssigen Kopfstimme ausführen.

128. Welchen Weg soll der Schüler einschlagen, um die beiden Register nach Möglichkeit ausgleichen und verbinden zu lernen?

Er muß vor allem sich nicht dem so allgemein verbreiteten Vorurteile hingeben, als sei hier oder dort eine bestimmte Grenze und Scheidewand der Register, sondern frühzeitig die von der Natur gegebene Möglichkeit, eine größere Reihe von Tönen leicht und sicher in beiden Registern ansetzen und verwenden zu können, nach Kräften auszubeuten suchen.

129. Wie fängt er das an?

Das eifrige Studium des piano ist auch hier von größter Wichtigkeit. Im piano verbinden sich alle Töne leichter; wird die Kraft der Brusttöne sehr gemäßigt, so beleidigt der Eintritt des Kopfregisters, wo immer er erfolgen mag, nicht das Ohr. Man gelangt außerdem viel früher und bequemer in das zweite Register, wenn man leise singt, da die hohen Brust-

töne im Anfange zu viel Kraftanstrengung erfordern. Hat auf diesem Wege das Register der Kopfstimme einen größern Umfang von Tönen gewonnen und sich ganz zu eigen gemacht, so wird zur Übung des mezzoforte überzugehen sein. Hierbei muß die Kopfstimme einerseits eine größere Fülle des Klanges gewinnen, während anderseits die Bruststimme (auf der sichern Basis des piano) schon einige Töne früher im halbstarken Singen ansprechen und sich auch noch mehrere Stufen nach oben fortsetzen lassen wird.

130. Wie ist es aber mit dem Unterschied der Register in Bezug auf die Atembehandlung und den Vokalklang der Töne?

Es muß zunächst auf eine möglichst ruhige und ebenmäßige Verteilung der Atemmasse, sodann auf strengste Beibehaltung der zu einem Vokale einmal angenommenen Stellung aller Mundteile hingearbeitet werden, damit sich bei der Anwendung des einen oder andern Registers nicht verschiedenartige Bedürfnisse und Bedingnisse geltend machen können, die Tonbildung vielmehr in der einen wie andern Weise mit Ruhe und Leichtigkeit von statten gehe. Jede Änderung der Mundstellung führt zu einer Modifikation des Vokalklanges, und man giebt nur zu leicht der individuellen Neigung der Stimme, in diesem oder jenem Register vorzugsweise in heller oder dunkler Vokalfarbe zu singen, nach, was nie geschehen sollte. Im forte lassen sich natürlich noch weitere Brusttöne gewinnen, doch ist es bei weiblichen Stimmen (insbesondere beim Mezzosopran und Sopran) nicht geraten, in der Ausdehnung des Brustregisters zu weit zu gehen, um so weniger, da die Kopftöne bei vernunftgemäßem und ausdauerndem Studium einer größern Kraftentwickelung fähig sind und mächtiger werden, als man zu erwarten geneigt ist. Noch haben wir des wichtigsten Resultates nicht gedacht, welches die fleißige Übung der Töne beider Register in den verschiedenen Stärkegraden ergiebt.

131. Welches Resultat ist das?

Nach und nach wird es dem Sänger möglich werden, höhere Töne im Register der Kopfstimme einzusetzen und sie

ohne alle Anstrengung zu Brusttönen werden zu lassen. Mehr noch wird solcher Übergang aus einem Register in das andere auf einem und demselben Tone durch das Studium der messa di voce begünstigt, das sich an die Übung im Aushalten gleicher Stärkegrade anzureihen hat. Der Schüler setzt einen Ton im sanften piano mit Kopfstimme an, führt ihn beim Fortschreiten zum mezzoforte (oder auch forte) in das Brustregister hinüber, gestattet ihm hier die größte Kraftentwickelung und leitet ihn sodann beim decrescendo ruhig und unmerklich in die Kopfstimme zurück, in welcher er pianissimo verhallt. Durch diese Geschicklichkeit wird der Sänger endlich der tadellosen Ausgleichung und Verbindung aller Töne Meister.

Dritte Abteilung.

Aussprache und Betonung.

§ 21.

Verbindung von Wort und Ton.

Die Erlernung einer deutlichen und schönen Aussprache muß eine der wesentlichsten Aufgaben des Studiums für den jungen Künstler bilden. Während es den anderen Instrumenten nur möglich ist, schöne und klangreiche Töne zu erzielen und damit zwar mächtige, aber immerhin unbestimmte, Eindrücke und Empfindungen beim Hörer zu erwecken, gebietet die menschliche Stimme über die wunderbare Macht, Wort und Ton zugleich hervorzubringen, redend zu singen und singend zu reden. So wirkt das Wort des Dichters gleichzeitig mit der Schöpfung des Tonsetzers auf Geist und Gemüt der lauschenden Menge; es ist nicht bloß ein liebliches Tonspiel, das ihr entgegenklingt, nein, eine musikalische Sprache, die ganz bestimmte Gefühle, Affekte und Leidenschaften zur Darstellung bringt. Wie wollte sich der Sänger dieses größten und charakteristischsten Ausdrucksmittels begeben und in die Reihe der Instrumentalisten treten, indem er die Aussprache vernachlässigt?

132. Ist das Erlernen einer deutlichen Aussprache so schwierig, daß es hierzu besonderer Studien bedarf?

Ganz gewiß. Wenn es schon verhältnismäßig wenig Menschen giebt, die in der gewöhnlichen Rede klar und

deutlich — geschweige schön — sprechen, so ist dies noch viel mehr im Gesange der Fall, wo die Behandlung der Aussprache die mannigfachsten Modifikationen mit sich bringt. Hier müssen einzelne Silben lange ausgehalten, andere schnell aneinandergereiht werden; manche Vokale erweisen sich günstig, manche entschieden ungünstig zur Entfaltung der Tonfülle, auch tritt das Zusammentreffen der vielen Konsonanten — namentlich in unserem deutschen Idiome — der Deutlichkeit der Aussprache, wie der leichten Beweglichkeit im Gesange oft sehr störend in den Weg. Alle diese Schwierigkeiten können und müssen aber durch eifriges Studium überwunden werden, denn der Zuhörer ist berechtigt, vom Sänger, der auf den Namen eines Künstlers Anspruch erhebt, eine tadellose und so deutliche Aussprache zu verlangen, daß der Gebrauch eines Textbuches zum Nachlesen der Worte ganz überflüssig wird.

133. Giebt es besondere Regeln für die Behandlung der Sprache im Gesange?

Ehe wir dieselben im § 26 aufstellen, müssen sämtliche Laute einer gründlichen Besprechung unterzogen werden, da dem Sänger die genaueste Kenntnis der Bildung jedes einzelnen Vokales und Konsonanten ganz unentbehrlich ist, damit er nicht ungehörige, sondern stets die richtigen Mundteile zur Artikulation in Bewegung setze, überhaupt die günstigsten Bedingungen zur Erzeugung des Tones im Verein mit dem Worte aufzufinden imstande sei.

§ 22.

Die Vokale, Umlaute und Diphthongen.

134. Womit ist der Anfang zu machen?

Wir werden zuerst die Vokale zu betrachten haben, da sie allein der Stimme Raum zum Tönen geben[11]), während

[11]) Dem entspricht auch die etymologische Verwandtschaft der Worte: vox, vocalis; voix, voyelle; voice, vowel und voce, vocale in den romanischen Sprachen, — Vokal ist eben Stimme, und Stimme Vokal.

jeder Konsonant einen Verschluß im Mundkanale, also eine größere oder geringere Hemmung und Verzögerung des Tones mit sich bringt (vergl. 157). Sobald man zu singen anhebt, muß die Stimme auf einem der einfachen Vokale erschallen, je nach der augenblicklichen Form und Öffnung der Mundhöhle, d. h. jenachdem die Teile des Ansatzrohres (vergl. 6) diese oder jene Lage beim Ausfließen der Tonwellen gegen einander einnehmen.

135. Was versteht man unter einem einfachen Vokale?

Man unterscheidet einfache und zusammengesetzte Vokale. Die einfachen (auch Stimmlaute genannt) zerfallen in fünf reine Vokale: **a, e, i, o, u** und in drei getrübte (Umlaute): **ä, ö, ü**; die zusammengesetzten (Doppellaute, Diphthongen) sind: **ai, au, aü, ei** und **eu.**

136. Lassen die einfachen Vokale Modifikationen zu?

Jeder einfache Vokal weist einen geschärften (offenen, kurzen) und einen gedehnten (geschlossenen, langen) Laut auf[12]). In den Wörtern: Wald, Held, List, Trotz, Luft ist der Vokal geschärft, in den Wörtern: Wahl, hehr, Lied, Frost, Blut gedehnt.

137. Welcher Unterschied waltet in der Klangfarbe der Vokale ob?

Die einen lauten heller, die anderen dunkler. Wenn wir **a** als Mittelvokal aufstellen, so zeigt das **e** einen helleren, **i** den hellsten Klang, während **o** dunkler als **a**, und **u** wiederum dunkler als **o** lautet.

138. Wie ist das zu verstehen?

Es lassen sich vom **a** aus, das (bei etwas gehobenem Kehlkopf) eine ruhige und flache Lage der Zunge gestattet, zwei Richtungen nach den andern Stimmlauten einschlagen. Der

12) Die Dehnung der Silbe wird bei den Vokalen **a, e** und **o** oft durch Verdoppelung (aa, ee, oo), z. B. in Saal, Moos, See, oder durch Anfügung eines **h** bezeichnet, z. B. in Wahl, Wohl, Fehl. Beim **i**, das, wie auch das **u**, niemals verdoppelt erscheint, hat ein angehängtes **e**, z. B. in Liebe, beim **u** ein nachfolgendes **h** dieselbe Bedeutung, z. B. in Uhr.

eine Weg (Emporsteigen des Kehlkopfes, Erhebung des Zungenrückens gegen den Gaumen und Verkürzung des Ansatzrohres) führt über das **e** zum **i**, der andere (Senkung des Kehlkopfes, Zurückziehen der Zungenspitze und Verlängerung des Ansatzrohres) über **o** zum **u**[13]). Betrachten wir nun das Verhältnis der Öffnung des Mundes zu den Vorgängen in seiner Höhle, so erkennen wir, daß der Vokal **a**, welcher durch die erwähnte ruhige Lage der Zunge das Ausströmen der Tonwellen begünstigt, auch nach außen eine gehörige Entfernung der Mundwinkel und Öffnung des Mundes zuläßt, weshalb er eben als Mittel- oder Normalvokal bezeichnet zu werden pflegt. Ungünstiger gestaltet sich die Bildung des **e** und **i**, weil die gehobene Zunge sich beim **e** den Tonwellen hindernd entgegenstellt, beim **i** sogar sehr der Gaumenwand nähert; dafür ist aber die Öffnung des Mundes beim **e** und **i** eine noch günstigere als beim **a**, weil sich die Mundwinkel auf dem Wege vom **a** zum **e** und **i** immer mehr von einander entfernen und so das Maximum jener seitlich ovalen Mundstellung herbeiführen, welche wir als die angemessenste bezeichnet haben (vergl. 64). Je weiter sich nun die Mundwinkel auseinanderbegeben und je höher gleichzeitig der Kehlkopf steigt, um so heller erscheint der Vokal.

139. Wie ist es nun mit den dunklen Vokalen?

Beim **o** erweitert sich die Mundhöhle, beim **u** die Rachenhöhle noch mehr als beim **a**, dagegen verschlechtert sich die Form der Mundöffnung, da sie beim **o** eine kleinere und rundere wird, beim **u** aber sich so sehr verengt, daß die Lippen fast zusammentreten[14]). So führt der andere Weg vom **a**, über den dunkleren Vokal **o**, zum dunkelsten Stimmlaut **u**.

13) Die Sprachphysiologen bezeichnen **a**, **i** und **u** als die Hauptvokale, **e** und **o** nur als Nebenlaute, und lehren, daß **e** durch die Annäherung des **i** zum **a**, **o** ebenso durch die Annäherung des **u** zum **a** entstehe.

14) Die Vokale **i** und **u** bilden die Grenze zwischen Vokalismus und Konsonantismus. Erhebt sich die Zunge beim **i** mehr als nötig, so daß sie sich zu beiden Seiten enger an den Gaumen preßt, so wird aus dem **i** ein **j** (i consonne), z. B. aus **ia-ja**, und ebenso bei zu festem Lippenschluß aus dem **u** ein **w** (double u), also aus **uo-wo**.

140. Wie verhält es sich mit der Bildung der getrübten Vokale?

Während die Öffnung des Mundes bei den Umlauten fast ganz dieselbe bleibt, wie bei den Vokalen, von denen sie abstammen, also beim ä wie beim **a**, beim ö wie beim **o**, beim ü wie beim **u**, macht die Zunge die zur Bildung des **e** (das ja in den beiden ersten Umlauten) und des **i**[15]), (das im ü enthalten ist) erforderliche Bewegung nach oben.

141. Findet sich die Schärfung und Dehnung der Vokale auch bei den Umlauten?

Gewiß; in den Wörtern: Wärter, Örter und dürsten ist der Umlaut geschärft, in: wäre, höre, düster gedehnt.

142. Wie entstehen die Doppellaute?

Wenn man den einfachen Vokal angiebt und bei klingender Stimme schnell die Mundstellung des zweiten nachfolgenden Vokales annimmt.

143. Giebt es nur fünf Diphthongen?

Wir haben fünf Doppellaute: **ai, au, aü, ei** und **eu** aufgezählt (vergl. 135), es kommen jedoch auch die Diphthongen **oi** und **ui** vor, wenn auch nur in wenigen Eigennamen und Interjektionen, z. B. in: Boitzenburg, Duisburg, pfui! Eigentlich giebt es aber — selbst wenn wir von den beiden letztgenannten absehen — nur drei Doppelvokale, nämlich **ai, au** und **aü**[16]), weil die beiden anderen Diphthongen **ei** und **eu** sich nur in der Schreibweise, aber nicht im Klange von **ai** und **aü** unterscheiden. Diese drei Doppellaute sind in Wahrheit dreifache Laute (Triphthongen), denn **ai** entsteht aus **a, e, i,**

---

15) Das nur in wenigen deutschen Wörtern vorkommende **y** bildet einen Laut, der die Mitte zwischen **i** und **ü** einhält, z. B. in Myrte.

16) Die allgemein übliche Schreibart des **äu** (statt **aü**) entspricht durchaus nicht der Artikulation dieses mit **a** — nicht mit **ä** — anlautenden und mit **ü** — nicht mit **u** — auslautenden Diphthongen. Ebenso falsch ist (vom sprachphysiologischen Standpunkte aus) die Schreibweise des **ei** und **eu**, da beide Diphthongen mit **a** und niemals mit **e** anlauten.

au aus a, o, u und aü aus a, ö, ü[17]), was von einem feinen und aufmerksamen Ohre deutlich wahrgenommen werden kann.

§ 23.

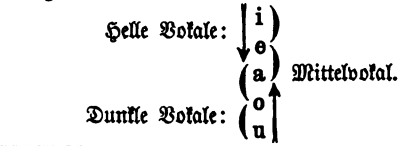
Behandlung der Vokale, Umlaute und Diphthongen im Gesange.

144. Macht die Aussprache der Vokale im Gesange besondere Modifikationen notwendig?

Der Sänger muß bemüht sein, die dem freien Ausströmen der Tonwellen hinderlichen, durch die Bildung des einen oder andern Vokales hervorgerufenen, Bewegungen der Mundteile etwas weniger bestimmt auszuführen, als er es in der schnellen Rede zu thun gewohnt ist. Er muß z. B. bei der Bildung des o und u die Lippen weniger nahe aneinandertreten, beim e und i den Zungenrücken minder energisch gegen den Gaumen emporsteigen lassen.

145. Wie ist das möglich?

Man erreicht es am leichtesten, wenn man bei der Bildung der hellen wie der dunkelen Vokale immer an den vorhergehenden günstigern, dem a näher liegenden Vokal denkt, sich also gewissermaßen stets der (nach innen wie nach außen günstigen) Normalmundstellung des Mittelvokales a etwas nähert. So würde das i sich dem e, das e dem a zuzuneigen haben, während das u wiederum dem o, und dieses dem a näher zu kommen strebt, wie das nachstehende Tableau zeigen mag:



17) Von diesen Diphthongen wird in der Schrift allerdings nur der erste und dritte: ai, au, aü bezeichnet, wie in der mangelhaften Schreibweise des ei (vergl. Anmerk. 16) statt des ersten und dritten nur der mittlere und Schlußvokal enthalten ist.

146. Wird dadurch nicht die Eigentümlichkeit der Vokale aufgehoben?

Es bedarf wohl kaum der ausdrücklichen Erklärung, daß wir hier nur ganz entfernt die Richtung andeuten wollen, nach welcher hin sich die Vokalfarben abzudämpfen haben, daß aber nimmermehr ein Vokal unkenntlich werden und in einen andern aufgehen soll.

147. Was ist in betreff des geschärften und gedehnten Klanges der Vokale zu berücksichtigen?

Der Schüler wird wohl daran thun, sich beim Studium mehr an den offenen, nicht gedehnten, Klang der Stimmlaute zu halten, der ein freieres Entfalten der Tonkraft zuläßt und außerdem vor jener widrigen grellen Dehnung und Belastung der Silben bewahrt, die uns so oft bei Gesangsvorträgen mit Entsetzen erfüllt. Wir kommen in der Vortragslehre, wo es sich um die ästhetische und malende Wirkung der Vokalfarben handelt, noch einmal auf diesen Punkt zurück, wollen aber noch bemerken, daß der Deutsche in der Regel beim Reden gerade den entgegengesetzten Weg der Vokalbehandlung einschlägt. Es kann dem aufmerksamen Hörer nicht entgehen, daß wir im Gespräche, ja selbst beim Kanzelredner und Schauspieler, weit häufiger auf eine Bevorzugung des gedehnten, als des geschärften Vokalklanges stoßen und auch in der (unwillkürlichen) Modifikation der Vokale viel öfter einer Annäherung des **e** zum **i**, und des **o** zum **u** begegnen, als umgekehrt[18]). Deshalb stellten wir eben für den Sänger einen besondern Wegweiser auf, welcher nach der entgegengesetzten Richtung zeigt, deren Verfolgung allein zu günstigeren Bedingungen für den Ton führen kann, besonders wenn derselbe Kraft entfalten soll.

148. Bieten die Umlaute im Gesange besondere Schwierigkeiten?

Sobald man sich auch bei ihnen mehr an den offenen Klang hält und dem gedehnten aus dem Wege

[18]) Die zahlreichen Fehler der Aussprache, denen wir bei den Vokalen, Umlauten und Diphthongen, sowie bei den Konsonanten begegnen, werden in § 27 noch besonders zur Sprache kommen.

geht — sind die Schwierigkeiten seltsamerweise nicht bedeutend.

149. Warum seltsamerweise?

Man sollte meinen, daß z. B. beim ö und ü das doppelte Hindernis der eng aneinandertretenden Lippen und des gehobenen Zungenrückens die Aussprache im Gesange sehr erschweren müßte. Dem ist aber nicht so, wie uns die Erfahrung täglich lehrt, indem gerade Anfänger den Ton sehr gern und leicht auf den getrübten Vokalen bilden und namentlich eine willige Ansprache der Kopfstimme auf ihnen gewinnen. Es scheint fast, als ob die engen Wege, welche den Tonwellen in der ganzen Länge des Ansatzrohres geboten werden, zu einer besonders vorsichtigen und geschickten Ergreifung des Tones aufforderten und hinführten.

150. Wie verfährt der Sänger bei der Aussprache der Diphthongen?

Diese erleiden im Gesange eine sehr wesentliche Modifikation, weil man wohl in der schnellen Rede (anscheinend) mehrere Vokale gleichzeitig aussprechen kann, aber nicht beim Singen, wenn es sich um das Aushalten einer langen Note oder die Ausführung einer größeren Tonreihe auf einem Doppellaute handelt; hier wird man notwendigerweise mit der Stimme immer auf dem einen oder andern Vokale ausruhen müssen.

151. Wie hat man sich also dabei zu verhalten?

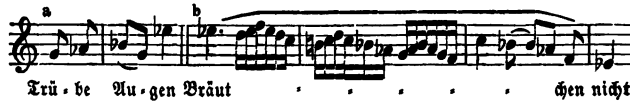
Man wählt zum Aushalten des Tones natürlich nicht den zweiten [19]), jederzeit schlechteren, Vokal (**i**, **u** oder **ü**) sondern den ersten, günstigeren (**a**). Dieser Stimmlaut, der eigentliche Ausgangspunkt und Anlaut jedes Diphthonges, muß beinahe die ganze Dauer eines Tones oder einer Passage hindurch ausgehalten werden.

---

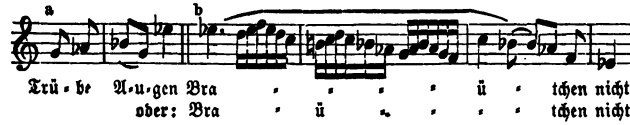
[19]) Wir sprechen hier nur vom Doppellaute **ai**, **au** und **äü**, und lassen den dreifachen Laut (vergl. 143) als unwesentlich bei unserer Darstellung unberücksichtigt.

152. Dann wird wohl der zweite Vokal am Schlusse angehängt, so daß sich der Diphthong in seine Einzelvokale zerteilt?

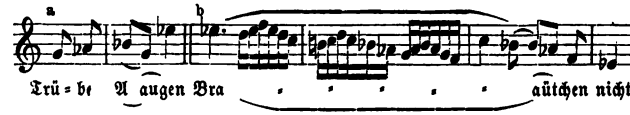
Die Regel lautet anders. Der erste Stimmlaut soll nicht in den zweiten, sondern der Einzelvokal in den Doppelvokal, den Zusammenklang beider auslaufen, so daß man zuerst **a**, zuletzt **ai** (nicht i) vernimmt ꝛc. Für das Auge läßt sich diese Behandlung der Aussprache am besten durch den Bindebogen darstellen, der für zwei auf gleicher Tonhöhe stehende Noten angewendet wird, zum Zeichen, daß die zweite nicht neu anzugeben ist. Betrachten wir die folgenden Beispiele:



Der Diphthong **au** ist (bei a) vom Komponisten zwei Noten zugeteilt, während das **aü** im Worte Bräutchen (bei b) sogar zweiundzwanzig Noten als Textsilbe untergelegt wird. Ganz falsch wäre es nun zu singen:



man soll vielmehr aussprechen, wie folgt:

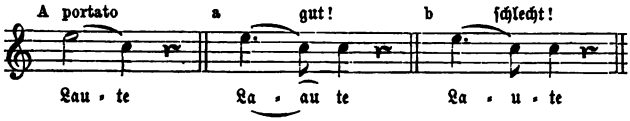


so daß im ersten Falle der Vokal **a** im letzten Momente der Dauer der zweiten Note in den Doppellaut **au** (nicht **u**) ausläuft, während das **a** im andern Beispiele sich erst auf der

zweiundzwanzigsten Note schließlich in **aü** (nicht ü) verliert [20]).

153. Wie muß der Diphthong im portamento behandelt werden?

Ganz in derselben Weise. Will man z. B. die unter zwei Noten gestellten Silben des Wortes: Laute portando verbinden, so bringt man das **a** des Doppelvokales nicht bloß auf der ersten, sondern auch auf der Tonhöhe der zweiten Note deutlich zu Gehör, bevor man in den Zusammenklang des Diphthonges **au** übergeht. Denn wenn wir den Doppellaut in die zweite Note hinübertragen wollten, so müßte dies (da man zwei Vokale nicht gleichzeitig aushalten kann) einfach zur Betonung des zweiten, schlechtern Stimmlautes **u** führen. Wir geben in nachstehendem Beispiele unter a die richtige, unter b die falsche Textbehandlung des bei A vorgeschriebenen portamento:



154. Bleibt denn die Tonfarbe des anlautenden a bei allen Diphthongen die gleiche?

Keineswegs. Der Sänger muß ein heller lautendes a bei dem Doppellaute **ai** (und **ei**), ein dunkleres a dagegen bei den übrigen Diphthongen **au, aü** (und **eu**) einsetzen, weil das **ai** in einen hellen Vokal ausläuft, die anderen Doppellaute aber mit einem dunkeln Vokale endigen. Somit kann der Stimmlaut **a** als Mittelvokal den doppelten Charakter eines hellen wie dunklen Vokales annehmen.

---

20) Die obige Veranschaulichungsweise der Aussprache der Diphthongen ward von uns in der ersten Auflage unserer „Kurzen Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges" (Leipzig 1852) zuerst eingeführt, ist aber seitdem fast von allen Autoren, die über Gesanglehre schrieben, adoptiert worden.

155. Wie macht es aber der Schüler, um ein helles oder dunkleres a zu gewinnen?

Er geht von der seitlich ovalen Mundöffnung des hellen a in die rundere über, die das o mit sich bringt, so verdunkelt sich der Vokal sofort[21]). Die Bedeutsamkeit der Wahl hellerer oder dunklerer Tonfarben wird uns später noch zu beschäftigen haben (vergl. § 56), für jetzt schließen wir mit einer Hauptregel über die Aussprache der Vokale im allgemeinen.

156. Wie lautet dieselbe?

Der Sänger muß sich bemühen, den einmal angenommenen Vokalklang (bei stets gleicher Mundstellung) unabläßig festzuhalten, da er auf diese Weise seiner Stimme sogar im pianissimo eine große Tragweite zu geben und in allen Stärkegraden gleich tonvoll zu singen vermag. Ton und Vokal ist, wie bereits dargelegt wurde (vergl. Anm. 11) im Gesange in gewissem Sinne gleichbedeutend. Wenn ein anfangs vielleicht schön angesungener Vokal nicht fortgehalten wird, reißt auch der Ton sogleich ab und man erhält statt des Klanges Hauch. Es soll aber aller Atem, der ausgegeben wird, als Vokal entströmen, und nicht zur Hälfte als tonloser Hauch oder (wie die Physiologen es nennen) als wilde Luft verfliegen. An dem ununterbrochen fortklingenden und vordringenden Vokalklang — der auch allein ein gutes legato und einen edlen Kantilenengesang zuläßt (vergl. 433) — erkennt man augenblicklich den künstlerisch gebildeten Sänger, während der Stümper alle Melodien zerreißt, den Fluß der Töne häufig hemmt und im besten Fall gelungene Bruchstücke statt des schönen Ganzen bietet.

§ 24.

Die Konsonanten.

157. Wie ist aber das Forttönen der Vokale da zu ermöglichen, wo man Silben singt, die an Konsonanten reich sind?

Zur Beantwortung dieser Frage müssen wir uns erst mit den verschiedenartigen Konsonanten und Konsonantengruppen

21) Er nähert sich in diesem Falle dem oa oder ao des Süddeutschen, von dem wir unter den Fehlern der Aussprache reden (vergl. § 27).

näher bekannt machen. Die Artikulation jedes Konsonanten bedingt ja ein momentanes Unterbrechen des Tones, ein Aufhalten der im Ausfluß begriffenen Tonwellen.

158. Inwiefern?

Verschiedene Mundteile treten zur Bildung eines Konsonanten mehr oder minder energisch an- und auseinander, z. B. beim **b** und **p** die Ober- und Unterlippe. Während dieses Zusammentretens wird also im Mundkanale ein Verschluß gebildet, der dem Tone den Ausgang wehrt, und erst nach seiner Aufhebung — also in unserm Falle nach der Artikulation des **b** oder **p** — wieder freien Raum zum Ausfließen gestattet. Da nun jede Konsonantenbildung zu Anfang eines Wortes mit Verzögerung, in der Mitte desselben mit Unterbrechung des Tones verbunden ist, gilt es als erstes Gesetz der Aussprache: die Konsonanten mit größter Energie und Bestimmtheit, jedoch so schnell als irgend möglich zu bilden, und alsdann mit der Stimme sofort auf den nachfolgenden Vokal hinzueilen [22]), um den unterbrochenen Tonstrom wieder aufnehmen und fortführen zu können.

159. Welches Verhältnis waltet also zwischen der Aussprache der Vokale und der Konsonanten ob, und welche Bedeutung haben die einen wie die anderen?

Die sorgliche Pflege der Vokale begründet die Schönheit, die energische Artikulation der Konsonanten die Deutlichkeit der Aussprache. Man hat die Vokale sehr richtig als die Träger der Gefühle, die Konsonanten als die Träger der Gedanken bezeichnet.

160. Wie bringt man nun die Konsonanten in bestimmte Klassen?

Man teilt sie nach den Sprachwerkzeugen ein, die bei ihrer Artikulation vorzugsweise thätig sind. Zunächst werden ein-

22) Wenn Weinholtz in seiner Broschüre: „Die organische Sprachschrift und Singschrift" diese unsere Worte zitiert und die Begünstigung der Vokale bekämpft, so wird dies dadurch erklärlich, daß unser Standpunkt eben ein verschiedener ist. Bei ihm handelt es sich in erster Reihe um das Sprechen, bei uns um das Singen. Niemand kann der Deutlichkeit mehr das Wort reden, als wir, doch verlangt man vom Sänger vor allem Ton. Über die Bedeutsamkeit, die auch wir den Konsonanten zuerkennen, vergleiche man § 57.

fache und zusammengesetzte Konsonanten unterschieden. Die letzteren, deren Artikulation auf der der einfachen basiert, aus denen sie sich zusammensetzen, sind **z, x, q** und **sch** — **z** aus **t** und **s**, **x** aus **k** und **s**, **q** aus **k** und **w** und **sch** aus **s** und **ch** entstanden, — alle andern Konsonanten sind einfache[23]).

161. Auf welche Weise klassifiziert man dieselben?

Man teilt sie in Lippenlaute, Zungenlaute, Gaumenlaute und Hauchlaute[24]).

162. Welches sind die Lippenlaute?

Hier unterscheidet man wieder einfache Lippenlaute: **b** und **p**, die von den Lippen allein, einen Lippenlaut mit Nasenresonanz: **m**, und Laute, die von der Unterlippe und den Oberzähnen gebildet werden: **w, v** und **f (ph)**.

163. Ist die Reihenfolge der eben aufgeführten Lippenlaute eine willkürliche?

Durchaus nicht; es sind immer zuerst diejenigen Konsonanten aufgeführt, die ein minder energisches Zusammen- und Auseinandertreten der Sprachwerkzeuge bedingen. Sähen wir von der Nasenresonanz ab, die das **m** mit sich bringt — der Atem geht hier bei geschlossenen Lippen durch die Nase —, so könnten wir es den einfachen Lippenlauten **b** und **p** an

---

23) Die Zusammensetzungen des **ph, th, dt, tz** und **sz** können hier nicht in Betracht kommen, da **ph** den Laut des einfachen **f**, **th** den des **t**, ebenso **dt** nach einem gedehnten Vokale den Laut des einfachen **t**, nach einem geschärften Stimmlaute den des doppelten **tt** vertritt, **tz** endlich dem verdoppelten **z**, **sz** aber dem doppelten **s** gleichkommt.

24) Wenn wir die ältere Einteilung der Konsonanten in die zwei Hauptklassen der **mutae** und **semivocales** (die **mutae** zerfielen wieder in **mediae** und **tenues**, die **semivocales** in **liquidae** und **spirantes**) in Bezug auf unsere Sprache modifizieren, so gewinnen wir die folgende Übersicht über alle Mitlaute, die wir der „Deutschen Sprache" der Gebrüder Wetzel entnehmen:

Nach der Artikulation:			Nach den Sprachwerkzeugen: Lippenlaute:	Zungenlaute:	Gaumenlaute:
Schmelzlaute (liquidae):			**m**	**l n r**	**ng**
Hauchlaute / Stoßlaute	mu-tae:	spirantes: weiche:	**w**	**s**	**j, h**
		spirantes: harte:	**f, v (ph)**	**s, sz, sch, z,**	**ch**
		mediae:	**b**	**d**	**g**
		tenues:	**p**	**t**	**k**

die Spitze setzen und sagen: Durch ein ganz weiches Aneinandertreten und entsprechend zartes Wiedereröffnen der Lippen entsteht ein **m**, durch die bestimmtere Annäherung und das ebenso energische Auseinandertreten der Lippen das **b**, durch denselben, aber noch weit energischer ausgeführten, Artikulationsprozeß das **p**. In gleicher Weise ist wiederum **w** der weichste, **v** der etwas energischere und **f** der kräftigste der Lippenlaute, welche durch das Zusammentreten der Oberzähne und der Unterlippe entstehen.

164. Welche Konsonanten zählt man zu den Zungenlauten?

Das **d**, **t**, **l**, **n**, **r** und **s**, ferner das **sch**, **z** und **c**, wenn solches wie **z** gebildet wird (vergl. 174).

165. Giebt es bei den Zungenlauten auch Unterabteilungen?

Allerdings; einige von ihnen werden durch die Spitze der Zunge, andere durch das Zusammentreten des Zungenrückens und des Gaumens gebildet; letztere haben wir unter die Klasse der Gaumenlaute rubriziert. Es erwachsen jedoch auch unter den Zungenlauten Gruppen zusammengehöriger Konsonanten. So entsteht das **d** und das **t** durch das Andrücken der Zungenspitze an die innere Wand der Oberzähne und durch ihr gelinderes oder schärferes Abschnellen von der bezeichneten Stelle; das **s** in ähnlicher Weise, wenn der Atem leise durch die fast geschlossenen Zahnreihen zischt, daher es auch als Zischlaut bezeichnet wird. Das **l**, **n** und **r** wird bei mehr oder weniger starker Kontraktion der Zungenspitze, die zugleich den Gaumen an den sogenannten Ringeln berührt (vergl. 177), hervorgebracht. Der Zungenlaut **n** hat zugleich auch jene Nasenresonanz, die dem Lippenlaute **m** eigen ist, während das **r** und **s** noch eine vibrierende Bewegung der Zungenspitze mit sich bringt.

166. Welche Konsonanten heißen Gaumenlaute?

Das **j**, das (dem **k** ähnliche) **c**, das **k** und die verschiedenen Arten des **g** und **ch**. Beim weichhauchenden **j**, **g** und **ch** kommt mehr die Gaumendecke, beim anschlagenden **g** und **k** kommen die Gaumenbogen in Betracht, beim harthauchenden

ch und g handelt es sich um den hintersten Teil des Gaumens am Zäpfchen, wo auch das falsche r gebildet wird (vergl. 177).

167. Wieviel Hauchlaute giebt es?

Nur einen, das h, welches bald durch ein sanfteres, bald durch ein härteres Ausstoßen der Luft bei offener Stimmritze hervorgebracht wird [25]), in der Mitte der Wörter aber, wo es nur einen Dehnlaut vorstellt, und im Anlaut der Schlußsilben he, hen oder her gar nicht zu hören ist, z. B. in: ihm, ruht, fehlen, sehe, weihen, eher.

§ 25.

Die verschiedenartige Aussprache eines und desselben Konsonanten.

168. Es war eben von einem weich- und harthauchenden ch und g, bei letzterem Gaumenlaute sogar noch von einem gelinde anschlagenden g die Rede. Hat die Sprache besondere Schriftzeichen für so mannigfache Lautvarianten eines Konsonanten?

Leider nicht! Wir werden deshalb versuchen müssen, bestimmte Regeln für die wechselnde Aussprache mancher Konsonanten aufzustellen.

169. Welche Bedingungen sind für solche Lautverschiedenheit maßgebend?

Der Laut variiert, jenachdem er als An-, In- oder Auslaut auftritt, d. h. am Anfange, in der Mitte oder am Ende einer Silbe steht, — sodann auch, jenachdem ihm dieser oder jener Vokal oder Konsonant vorausgeht oder nachfolgt.

170. Wird ein jeder Konsonant im Anlaute anders gebildet, als im Auslaute?

Es gilt hier das Gesetz: Im Anlaute behält jeder Konsonant den ihm zugehörigen Laut [26]), dagegen werden die

---

25) Die von uns soeben hart- und weichhauchend genannten Gaumenlaute g und ch können gleichwohl nicht in die Klasse des Hauchlautes aufgenommen werden, da sie eine bestimmte Artikulation bedingen, während der Hauchlaut h recht eigentlich den Mangel jeder Artikulation repräsentiert.

26) Mit einziger Ausnahme des anlautenden sp und st (vergl. 172).

weichen Konsonanten **b**, **d** und **g** (die sogenannten mediae, vergl. Anmerk. 24) zu harten (tenues), wenn sie ein Wort auslauten. Man hat also die Wörter: lieb, sand, Berg auszusprechen wie: liep, fant[27]) und Berch[28]); ebenso wird das **s** im Auslaute zu **ss**, z. B. in Haus, sprich: Hauss. Die genannten Konsonanten werden auch im Auslaute von Silben verschärft, wenn die nächste Silbe mit **p**, **t** oder **k** anlautet, man spricht demnach: Handkuss, liebte, Wespe aus, wie folgt: Hantkuss, liepte, Wesspe.

171. Muß auch im Worte lieblich das h zu p werden?

Von den sogenannten Schmelzlauten **l** und **n** kann sowohl die media als der Zischlaut **s** den weichen Klang behalten, z. B. in lieblich, endlos, auslegen, Wörter, die geradeso gesprochen als geschrieben werden.

172. Ist es richtig, wenn man das Wort Stadt wie: Schtatt ausspricht?

Der Sprachgebrauch verlangt allerdings, daß das **sp** und **st** den Laut des **sch** annehmen soll[29]), wenn es am Anfange der Wörter oder auch der Silben steht, denen eine der Vorsetzsilben: be, ge, zu, auf, ab, aus, ent, ver, zer, durch vorausgeht, sodaß also die Wörter: Spitze, Stelle, bestatten, zusprechen, entstellen ꝛc. ausgesprochen werden: Schpitze, Schtelle, beschtatten, zuschprechen, entschtellen.

---

27) Brücke erklärt: „Vom **d** ist zu bemerken, daß es im Auslaute nie den Ton der Stimme behält, sondern immer wie **t** lautet. Niemand spricht „und", obgleich es doch so geschrieben wird, sondern jedermann: „unt", ebenso wird auch das **b** in **p** verwandelt. Es ist dies nichts Willkürliches, sondern wird einerseits befördert durch die Schwierigkeit, welche die markierte Aussprache der auslautenden media darbietet, anderseits gerechtfertigt durch die ältere Schreibweise, indem erst im 14. Jahrhundert die media im Auslaut an die Stelle der tenuis zu treten beginnt. Und doch giebt es noch Leute, welche sich die Marter anthun, die media als solche aussprechen zu wollen, weil sie dadurch ihre Sprache zu verbessern glauben!"

28) Das auslautende **g** kann bei seiner Verschärfung immer nur zu **ch** oder **k** werden und niemals den reinen Medialaut **g** behalten. Wir verweisen im übrigen auf die nachfolgenden Spezialregeln über diesen Gaumenlaut.

29) Im nördlichen Deutschland, z. B. in Hannover und Hamburg, wird dem **sp** und **st** stets die seiner Schreibweise entsprechende normale Aussprache zuteil. Wir müssen uns jedoch, obgleich wir sie nicht für unberechtigt halten, der Macht des Sprachgebrauches fügen.

173. Das sp und st hat also nicht immer den Laut des sch?

Im Auslaute niemals, ebensowenig zu Anfange einer Stammsilbe; man spricht daher die Wörter: Durst und erster nicht etwa Dursch und erschter [30]), sondern geradeso aus, wie sie geschrieben werden, nur daß das s vor dem t etwas verschärft wird (vergl. 170).

174. Wird das c verschiedenartig ausgesprochen?

Es erhält bald den Laut des z, bald den des k. Der erstere kommt ihm im Anlaute vor den Vokalen e und i, sowie vor allen Umlauten zu, z. B. in den Wörtern: Ceder, Circe, Caesar (sprich: Zeder, Zirze, Zaesar), der Laut des k vor den Vokalen a, o und u, wie auch vor Konsonanten, z. B. in: Carl, Consul, Custos, Clara (sprich: Karl, Konsul, Kustos, Klara).

175. Nimmt nicht auch das t zuweilen den Laut des z an?

Nur in den aus dem Lateinischen in unsere Sprache übergegangenen Wörtern, in denen auf das t ein i folgt, z. B. in: Nation, Portion, Patient (sprich: Nazion, Porzion, Pazient). Vor einem unbetonten e wird dieses t übrigens auch in der Schrift durch ein z vertreten, z. B. in: Grazie.

176. Hat das v stets die gleiche Aussprache?

In den aus dem Lateinischen stammenden, in unsere Sprache übergegangenen, Wörtern hat es den Laut des w, z. B. in: Vase, Clavier, Venus, Valentin, sonst behält es sowohl im Anlaut als im Auslaut den Laut des f [31]). Man spricht also die Wörter: Vater, Veilchen, brav wie: Fater, Feilchen, braf aus, während die oben aufgestellten Beispielswörter: Wase, Clawier, Wenus, Walentin lauten müssen.

---

30) Gegen diese Regel versündigt sich der Dialekt des Schwaben und Schweizers beständig. Dort wird dem sp und st bekanntlich immer der Laut des soh gegeben und z. B. Gasoht, Kosohten statt Gast, Kosten gesprochen.

31) Das v erhielt zwar (vergl. 163) seinen Platz zwischen dem w und f, weist jedoch als An- und Auslaut — eine Schärfe der Artikulation auf, die der des f fast völlig gleichkommt.

177. Es war von einem falschen r die Rede (vergl. 166), somit giebt es wohl mehrere Arten der Artikulation dieses Konsonanten?

Wenn wir von einem den Engländern und Amerikanern eigentümlichen r absehen, bleiben für uns noch zwei verschiedene r, nämlich ein Zungen-r und ein Gurgel-r zu unterscheiden. Das erstere wird durch die Vibration der Zungenspitze an den Ringeln des harten Gaumens beim Ausstoßen der Luft hervorgebracht, und ist das im Gesange und in der Deklamation allein zulässige r[32]); dem andern, hinten an der Zungenwurzel und am Zäpfchen gebildeten Gurgel-r kann, so verbreitet es auch ist[33]), eine Berechtigung im Gesange nicht zuerkannt werden, da es einen unästhetischen Schnarchlaut erzeugt.

178. Bleibt der Gaumenlaut k stets unverändert?

Er ist sowohl im An- als im Auslaut immer hartanschlagend, z. B. in den Wörtern: Karte, Kunst, Ruck, Stück — im Auslaut meistens noch durch Verdoppelung verstärkt — und bleibt auch in seiner Verbindung mit einem vorausgehenden n, z. B. in: Dank (als Nasengaumenlaut) deutlich und energisch vernehmbar, im Gegensatz zum g (vergl. 188).

179. Wie verhält es sich nun mit dem Gaumenlaute g?

Dieser Konsonant nimmt eine vierfache Aussprache an; er kann erstlich wie ein j lauten, zweitens gelinde anschlagend, drittens wie ein weichhauchendes ch, viertens wie ein harthauchendes ch artikuliert werden.

---

32) Wenn Merkel in seiner Anthropophonik die Behauptung aufstellt: „Es ist eine reine Geschmackssache, dem Zungen-r den Vorzug vor dem Gaumen-r zu geben; mir klingt nun gerade das Zungen-r widerwärtig, weichlich (?) 2c.", so dürfte er mit dieser Ansicht, namentlich wenn es sich um die Aussprache des r in der Deklamation, im Gesange und auf der Bühne handelt, wohl ganz vereinzelt dastehen.

33) Wer das Zungen-r nicht von Natur hat (wie z. B. der Rheinländer oder Ostpreuße), der muß bemüht sein, sich's für die Ausübung des Gesanges anzueignen. Die schnelle und sehr energische Aussprache zweier unmittelbar aufeinanderfolgender d, zwischen die man anfangs ein kurzes, nach und nach mehr, endlich ganz verschwindendes ö stellt, z. B. dödoben, dödüben, führt in der Regel sicher zur Bildung des Zungen-r in den Wörtern: droben und drüben.

180. Wie nehmen sich diese vier Lautvarianten aus, und wo ist die eine, wo die andere am Platze?

Den — wohl kaum einer Beschreibung bedürftigen — Laut des **j** erhält das **g** nur in einem Falle, nämlich dann, wenn es im Anlaute einer Silbe nach einem Apostrophe steht, der in der Regel ein ausgefallenes **i** vertritt, z. B. in den Wörtern: ew'ger, heil'ge, freud'gen, die zu sprechen sind: ew'jer, heil'je, freud'jen.

181. Welche Bewandtnis hat es nun mit dem gelinde anschlagenden Laute des g?

Dieses **g** hat den reinen — dem **k** verwandten — Laut der media. Wenn wir den hart anschlagenden Laut des **k**[34]) in den Wörtern: Kunst und Karten bedeutend mildern, so erhalten wir den gelinde anschlagenden Laut des **g** in: Gunst und Garten.

182. Wann muß das g diesen Laut annehmen?

Erstlich im Anlaute, sowohl vor Konsonanten als vor Vokalen, also in den Wörtern: Gras, Glaube, Gast, gegrüsst, gegeben[35]). Zweitens im Auslaut vor einem Apostrophe, wenn das nächste Wort mit einem Vokale anlautet: z. B. Aug' in Auge, flieg' auf, sag' ich (aber nicht vor Konsonanten, z. B. in: sag' mir, vergl. 186). Drittens im Auslaute einer Silbe, wenn die nächste Silbe eines Stammwortes mit **g, l, m** oder **n** anlautet, z. B. in: Flag-ge, König-lich, Eg-mont, seg-nen, aber nicht, wenn die erwähnten Konsonanten zwei Worten oder auch zwei Silben

---

34) In einem einzigen Worte, dem Adverb **flugs**, hat das **g** den hart-anschlagenden Laut des **k**, das mit dem **s** ein **x** bildet (vergl. 160), man spricht hier: **fluks** oder **flux**.

35) Der von vielen Sprachlehrern aufgestellten Regel: das **g** der Vorsetzsilbe **ge** wie ein **j** auszusprechen, wenn die nächste Silbe wieder mit **g** anlautet, können wir nicht beipflichten. Mit demselben Rechte, als man **jegeben** sagt, könnte man auch das erste gelinde anschlagend bilden und das zweite **g** wie **j** lauten lassen, also aussprechen: **gejeben**, oder gar (mit dem Berliner) zwei **j** einführen: **jejeben**. Das anlautende **g** muß unserer Ansicht nach allezeit (mit der einzigen in 180 angeführten Ausnahme) gelinde anschlagend gebildet werden. — In Wörtern, die dem Französischen entstammen, behält es den Laut des **i** consonne, z. B. in **Page, Genie.**

eines zusammengesetzten Wortes angehören, z. B.: Der Zug geht, weglocken, zwanzigmal, ewig neu.

183. Wie nimmt sich der weich- und harthauchende Laut des g aus?

Das **g** hat diese beiden Lautvarianten mit dem **ch** gemeinsam, das bekanntlich anders in den Wörtern: **ich** und **ach** lautet, von denen das erste den weichhauchenden, das zweite den harthauchenden Laut des **ch** aufweiset[36]). Da es sich nun in allen nachfolgenden Regeln um das auslautende **g** handelt, das — wie wir wissen (vergl. 170) — sehr verschärft werden muß, so können wir das **g** genau wie das **ch** bilden, sobald wir nur dem vorausgehenden Vokale die gehörige Dehnung zu teil werden lassen. Wir werden also nur darzulegen haben, in welchen Fällen das **g** den weichhauchenden, und in welchen Fällen den harthauchenden Laut des **ch** bedingt.

184. Wann erhält demnach das g den weichhauchenden Laut des ch?

Als Auslaut nach jedem Konsonanten (außer nach n, vergl. 188), sowie nach den Vokalen **e** und **i** und nach allen Umlauten und Diphthongen, außer **au**, z. B. in Berg[37]), Weg, selig, Trägheit, zeig' mir (vergl. 182); ebenso im Inlaute vor einem **s** oder **t**, z. B. in borgt, trägt, lügst.

185. Giebt es Ausnahmen von dieser Regel?

Nur eine, die wir bereits kennen. Das ursprünglich anlautende, durch Apostrophierung eines Schlußvokales zum Auslaut gewordene **g** behält vor Vokalen den gelinde anschlagenden Laut (vergl. 182), z. B. in zeig' ich, läg' er.

---

36) Bürger nannte diese beiden Abarten des **oh** den **lohlaut** und den **Achlaut**; wir bedienen uns der von Benedix (in seinem Buche: „Der mündliche Vortrag") eingeführten Ausdrücke: **weich-** und **harthauchend**, weil sie uns sehr bezeichnend scheinen.

37) Man spricht also Berg mit weichhauchendem **ch**, wie **Beroh**, dagegen **Berge** mit gelinde anschlagendem **g** aus, ebenso **selig** wie **selioh**, aber **seli-ge** mit der media g. Das auslautende **g** in selig ist genau so zu sprechen wie das **oh** in **freundlioh**, ebenso das **g** in **Weg** und **zeig'** mir geradeso wie in **Bleoh** und **reioh'** mir, nur daß das **e** in den ersteren Wörtern sehr gedehnt gesprochen wird.

186. In welchen Fällen hat das g den harthauchenden Laut des ch?

Im Auslaut nach den Vokalen **a**, **o** und **u** und dem Diphthongen **au**, z. B. in: Tag, wog, frug; ebenso im Inlaut vor den Konsonanten **d**, **t**, **s** und **st**, z. B. in: **Jagd**, tagt, sag's, wagt's[38]).

187. Erleidet diese Regel eine Ausnahme?

Dieselbe, die das weichhauchende **g** betraf (vergl. 185); es wird vor einem Apostroph, dem ein Vokal nachfolgt, auch im Auslaute gelinde anschlagend, z. B. in: log' ich, taug' ich.

188. Sind nun alle möglichen Lautvarianten des g erschöpft?

Es bleibt noch der eine Fall zu besprechen, wo das **g** nach einem **n** steht (vergl. 185) und mit diesem den Nasalgaumenlaut[39]) **ng** bildet, bei dem das **g** gar nicht selbständig gehört wird, z. B. in: Jüngling, Gesang — nicht etwa: Jünklink, Gesank.

189. Verliert das g im Anlaut diesen nasalen Laut, wenn ihm ein n vorausgeht?

Sobald beide Konsonanten dem Stamme eines Wortes angehören, durchaus nicht, z. B. in: lan-ge, sin-ge, wo in keinem Falle ein gelinde anschlagendes **g** gebildet werden darf. Im Inlaute wird dagegen das **g** vor **s** und **t** etwas vernehmbarer, z. B. in: Angst, gelingt, wo es sich mehr dem **k** nähert.

190. Behält das g also nach einem n nie den gelinde anschlagenden Laut?

Es tritt nur dann als reine media auf, wenn es ein neues Wort, oder die nächste Silbe eines zusammengesetzten Wortes anlautet, z. B.: In Gunst, ungern, angenehm; außerdem noch

---

38) Auch hier ist der harthauchende Auslaut **g** dem **ch** völlig gleich, z. B. in den Wörtern: **frug** und **Tuch**. In **log** ist es nur die Dehnung des **o**, im Vergleich zur Schärfung des o in Loch, die einen Unterschied herbeiführt, denn das auslautende **g** wird ebenso hart gehaucht, wie in **Loch**.

39) Etwa so, wie das **ng** im englischen Worte **song** lautet.

in einigen geographischen Namen, z. B. in: Un-garn und Gan-ges [40]).

191. Bedarf es für den verschiedenen Hauchlaut des ch noch besonderer Regeln?

Beim **g**, das (wie wir wissen) im Auslaut dem **ch** völlig gleich ist, sind die wesentlichsten Vorschriften bereits gegeben worden, es werden jedoch immerhin noch einige Zusätze und Modifikationen nötig sein.

192. Wann hat also das ch den weichhauchenden Laut?

Nach den Vokalen **e**, **i** und allen Umlauten und Diphthongen (außer **au**) sowohl im Anlaut [41]) als im Auslaut, z. B. in: Becher, glich, rächen, Köcher, Bücher, reich, Heuchler; ferner auch im Inlaute nach **l**, **n** und **r** und vor dem auslautenden **t**, z. B. in: Dolch, manchmal, Furcht, Licht; vor **s** und **st** nur dann, wenn diese Konsonanten nicht zum Stamme des Wortes gehören, z. B. in: sprich's, reichster, nächst, höchste.

193. Und wo erhält das ch den harthauchenden Laut?

Nach den Vokalen **a**, **o**, **u** und dem Diphthong **au**, sowohl im Anlaut als im Auslaut, z. B. in: Dach [42]), Woche, Buch, Brauch; ferner noch im Inlaut vor einem **t**, sowie vor den auslautenden Konsonanten **s** und **st**, sobald dieselben nicht zum Stamme des Wortes gehören, z. B. in: Macht, pocht, sucht, wachst, brauchst.

---

40) Leider hört man in Mendelssohns Lied: „Auf Flügeln des Gesanges" fast immer den Flußnamen Gan-ges genau so aussprechen, als ob von einem Gange (Korridore) die Rede wäre!

41) Als Anfangsbuchstabe kommt **ch** nur in fremden, in unsere Sprache übergegangenen Wörtern vor und lautet in solchen vor Konsonanten sowie vor den Vokalen **a**, **o** und **u** hart anschlagend wie **k**, z. B. in: Christ, Charakter, Chor, Chur (sprich: Krist, Karakter, Kohr, Kur), dagegen vor **e** und **i** weichhauchend, z. B. in: Cherub, Chili. In den aus der französischen Sprache entnommenen Wörtern behält es seinen **sch**-Laut, z. B. in: charmant, chocolade, chicane (sprich: Scharmant, Schokolade, Schikane).

42) Das **ch** hat also in der Einheit **Dach** den harthauchenden, in der Mehrheit **Dächer** den weichhauchenden Laut. (Vergl. Anmerk. 37.)

194. Erleidet diese Regel keine Ausnahme?

In der Verkleinerungssilbe **chen** nimmt das **ch** auch nach den Vokalen **a**, **o**, **u** und dem Diphthong **au** den weichhauchenden Laut an, z. B. in: Mama**chen**, Lulu**chen**, Frau**chen**.

195. Warum enthalten die Regeln über ch im Inlaut, sowohl beim weich- als beim harthauchenden Laute, sobald es sich um die Nachfolge eines s oder st handelt, den Zusatz: wenn diese Konsonanten nicht zum Stamme des Wortes gehören?

Weil das dem Stamme eines Wortes angehörende **ch** sowohl im Inlaut als im Auslaut einer Silbe vor einem **s** oder **st** den hartanschlagenden Laut des **k** erhält und mit diesem zusammen ein **x** (**ks**) bildet, gleichviel welcher Vokal, Umlaut oder Diphthong vorausging; z. B. in: Wa**chs**, se**chs**, Deichsel, Ochse, wächst, wuchset[43]).

§ 26.

Behandlung der Wörter und Silben im Gesange.

Nachdem wir die Artikulation und die Lautvarianten aller einfachen und zusammengesetzten Konsonanten dargestellt haben, wollen wir jetzt die Aussprache der Wörter in ihrer Verbindung mit dem Tone betrachten.

196. Kam dieselbe nicht schon im § 23 zur Besprechung?

Dort wurden ausschließlich die Vokale und Diphthonge ins Auge gefaßt; ihre Vereinigung mit den Konsonanten bringt abermals wesentliche Modifikationen mit sich, welche einerseits durch die Rücksichtnahme auf den Fluß der Sprache, anderseits durch den Gewinn tonlicher Wirkungen bedingt werden.

197. Wie ist das zu verstehen?

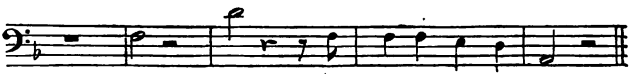
Die deutsche Sprache ist überreich an Konsonantenanhäufungen — kommen doch nicht selten drei, vier, ja fünf Konsonanten auf einen Vokal —, daraus erwächst aber für den Sänger eine sehr schwierige Aufgabe, da man von ihm

[43]) Dagegen **wachsam** und **machst** mit harthauchendem, **glich's** und **schleichst** mit weichhauchendem **ch**, weil das **s** und **st** nicht zum Wortstamme gehört.

beständig Ton verlangt, während er doch mit so vielen Hemmnissen und Verzögerungen des Tones zu kämpfen hat.

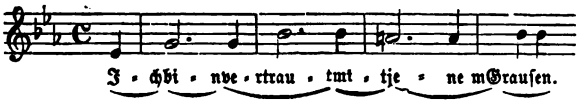
198. Wie soll sich also der Sänger dabei verhalten?

Er muß die zur Artikulation der anlautenden Konsonanten notwendigen Bewegungen der Sprachwerkzeuge sehr energisch, aber schnell, und wenn eine Pause vorhanden ist, noch vor dem taktlichen Einsatz der Gesangsnote ausführen, um dieser sofort den nachfolgenden Vokal zuteilen zu können, — ebenso die Artikulation der auslautenden Konsonanten möglichst verzögern und darauf achten, daß die Vorbereitung eines nachfolgenden Konsonanten — wir möchten fast sagen: die Absicht der Vorbereitung — dem Hörer niemals schon während des Erklingens des Vokals bemerkbar werde. Auch zur Artikulation von Schlußkonsonanten mag sich der Sänger der Pausen bedienen (wo solche vorhanden sind), um den ganzen Wert der Note dem untergelegten Vokale einzuräumen, z. B.:



199. Wenn aber das bequeme Hülfsmittel der Pause fehlt?

Dann muß der Schüler sich bemühen, die auslautenden Konsonanten einer Silbe oder eines Wortes eng an die nachfolgenden anlautenden zu schließen und jede Silbe möglichst mit ihrem Vokale zu enden, um so den Vorteil, den die italienische Sprache — in welcher bekanntlich fast alle Wörter mit Vokalen endigen — dem Sänger bietet, einigermaßen auf das konsonantenreiche deutsche Idiom zu übertragen, z. B.:



200. Erschwert eine derartige Verwischung der Silben das Verständnis der Wörter nicht noch mehr?

Keineswegs; unsere Regel — die zudem noch mehrere Ausnahmebestimmungen nötig macht — soll dem Lernenden nur einen Fingerzeig für das längere Verweilen auf den Vokalen geben und ihn bei ausdauernder Übung dieser Silbenbehandlung in den Stand setzen, nicht nur deutlich, sondern auch tonvoll zu singen. Eine Übertreibung im Auseinanderzerren der Silben würde natürlich ebenso störend wirken, wie das lächerliche Brummen und Schnurren jener Sänger, die, um gut verstanden zu werden, nicht mehr singen, sondern sprechend sillabieren und uns mehr mit Konsonanten als mit Vokalen beschenken.

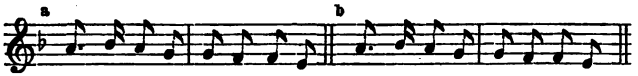
201. Wann ist von solcher Silbenbehandlung abzusehen?

Erstlich muß — was eigentlich kaum der Erwähnung bedürfte — einem Worte sein Schlußkonsonant verbleiben, sobald vor dem nachfolgenden Worte zum Atmen abgesetzt werden soll; so dem Worte vertraut (im Beispiel zu 199) sein auslautendes t, wenn der Sänger vor mit neuen Atem schöpfen will. Ferner darf der auslautende Konsonant niemals in einen anlautenden Vokal hineingezogen werden[44]), wie es in der vulgären Lebenssprache zu geschehen pflegt, z. B. in: Gute-nAbend, u-mun-dum, statt: Guten Abend, um und um. Eine derartige Sprechweise ist ebenso lächerlich als unschön und dazu angethan, die Aussprache ganz unverständlich zu machen, wie das nachfolgende Beispiel beweisen mag:

Ebenso falsch ist es, den anlautenden Hauchlaut h — statt ihn mit einiger Energie hervorzubringen — mit dem aus-

44) Im Gegensatz zur französischen und italienischen Sprache, wo das Zusammenziehen Vorschrift ist, z. B. **mo-naml** d. h. mon ami, und **nonno** für non ho-

lautenden Konsonanten der vorhergehenden Silbe zu verschmelzen; geschieht dies, so vernimmt man statt des Textes bei a, den bei b verzeichneten Wortlaut:



Solcher Manier begegnen wir täglich, so unglaublich es scheinen möchte.

202. Giebt es noch weitere Ausnahmen?

Wenn derselbe Konsonant, der eine Silbe auslautet, sich als Anlaut der nächsten Silbe zeigt, also beim Zusammentreffen zweier gleicher Konsonanten, muß der Sänger den ersten Konsonanten etwas belauten, d. h. einen Moment auf ihm weilen, ehe er zur Artikulation des zweiten übergeht. Es bleibt demnach im ersten Beispiele zu 201 in den beiden Wörtern: schaffen und allen das erste f und l auch im Gesange Auslaut der ersten Silbe, während das zweite f und l die nächste Silbe anzulauten hat.

203. Würde nicht eine recht energische Artikulation zu Anfange der zweiten Silbe den Doppelkonsonanten kenntlich machen?

Eine solche muß genügen, wenn der Doppelkonsonant in derselben Silbe auslautend auftritt, z. B. in **matt, hell,** wobei der vorausgehende Vokal stets den geschärften Laut hat, — kann aber, wo es sich um zwei Silben handelt, niemals zur Deutlichkeit ausreichen.

204. Wie verhält man sich beim Zusammentreffen verwandter Konsonanten?

Auch in dem Falle, daß, wie z. B. in den Wörtern: bist **du,** Dan**k g**esagt, auf die auslautende tenuis eine anlautende media folgt (vergl. Anmerk. 24), oder umgekehrt, z. B. in: gie**b P**almen, die media der tenuis vorausgeht, muß der Auslaut der ersten Silbe deutlich artikuliert werden, ehe man zur Bildung des nachfolgenden anlautenden Kon-

sonanten übergehen darf [45]). Es ist also unrichtig, in den obigen Beispielen: bistu, Dankesagt, oder giepalmen zu sprechen.

§ 27.

Fehler der Aussprache.

Obschon wir im Verlauf unserer Darstellung schon vielfach Gelegenheit nahmen, Aussprachefehler zu berühren, halten wir es doch für geboten, den zahlreichen Ungehörigkeiten und Unrichtigkeiten der Aussprache, denen wir in der Rede und im Gesange begegnen, noch eine eingehendere Besprechung zu widmen, um damit unsere positiven Regeln gleichsam negativ, d. h. durch Aufzählung des Nicht-guten, zu vervollständigen.

205. Wird diese Darlegung sich nur mit den Konsonanten beschäftigen?

Nein; wir wollen die sämtlichen, in der Aussprache der Vokale, Umlaute, Diphthongen, sowie auch der einfachen und doppelten Konsonanten in ihrer Verbindung mit Vokalen vorkommenden Fehler zur Erörterung bringen.

206. Werden denn auch die Vokale falsch ausgesprochen?

Sie erscheinen fast alle durch die verschiedenen Dialekte mehr oder minder geschädigt und getrübt. So hört man statt des reinen **a** in Sachsen und Österreich ein **ao**, in Braunschweig ein **ä**, also: **Voater** oder Väter, statt Vater. Das **e** wird bald zum **a**, bald zum **ea** gemacht; so sagt der Ostpreuße: schl**a**cht, für schlecht, der Pommer: s**ea**lbst, für selbst. Der Vokal **i** wird oft mit dem Umlaut **ü** vertauscht, und: Kürche, statt Kirche, der Vokal **u** in **o** umgewandelt, und: Forcht, statt Furcht ausgesprochen.

207. Wie steht es mit der Aussprache der Umlaute und Diphthongen aus?

Auch hier wird mannigfach gesündigt, indem statt der Umlaute einfache Vokale, z. B.: schehmen, Getter, fielen,

[45]) Marx und nach ihm andere Gesangstheoretiker stellen die, nach unserer Ansicht ganz falsche Regel auf, daß in den oben angeführten Fällen der auslautende Konsonant einfach unterdrückt und nur der anlautende artikuliert werden soll.

statt schämen, Götter, fühlen, gesprochen, anderseits die Diphthongen untereinander verwechselt werden, z. B. Heiser und Leuer, statt Häuser und Leier. — Ebenso häufig vorkommend als seltsam ist ferner die Einschaltung gar nicht vorhandener, wie die Auslassung vorgeschriebener Vokale.

208. Wie ist das zu verstehen?

Dem **e** wird, wenn es vor einem **r** steht, oft ein **i**, dem **i** in gleichem Falle ein **a** angehängt; so hört man: **we-ir** und **mi-ar**, statt **wer** und **mir**. Wir führen hier gleich — obschon von den Konsonanten erst in 209 die Rede ist — noch einen sehr verbreiteten Fehler auf, der darin besteht, daß nach Diphthongen, denen ein **e** nachfolgt, gern ein Konsonant gebildet wird, der gar nicht im Worte enthalten ist, und zwar nach **eu** ein **j**, nach **au** ein **w**, z. B.: **Reuje, bauwen**, statt Reue, bauen. — Was nun das Auslassen vorgeschriebener Vokale anlangt, so handelt es sich hier namentlich um die vor einem auslautenden **l, m, n** oder **r** stehenden kurzen **e**, z. B.: geb'n, Jed'r, ed'l, statt geben, Jeder, edel. Zuweilen tritt auch, wo das **e** nicht ganz verschluckt wird, an seine Stelle ein kurzes **ö** oder **ü**, z. B. dörr Sängürr, statt: der Sänger.

209. Kommen bei den Konsonanten auch ähnliche Auslassungen, Zusätze und Verwechslungen vor?

Allerdings. So bleibt der Hauchlaut **h** häufig fort, und man hört aus Saraſtros Munde die Worte: In diesen **eil'**gen **A**llen (statt heil'gen Hallen), während von ungeschulten Sängern derselbe Hauchlaut in Verbindung mit einem kurzen **e** oft als beliebte Anlauffilbe gebraucht und gesungen wird: **he**Liebe, **he**doch, statt Liebe, doch. Außerdem pflegt nicht selten dem **b** ein **m**, dem **d** ein **n** vorgesetzt und: **mb**is, **nd**a, statt: bis, da gesprochen zu werden.

210. Das ist ja eine umfangreiche Liste von Aussprachefehlern?

Und doch sind wir damit noch nicht am Ende. Das weichhauchende **ch** (vergl. 192) wird nach **e** und **i** oft zu einem **sch** gemacht, so daß man: **misch** und **breschen**, statt: mich und

brechen vernimmt[46]). Viele Sänger schalten nach den sogenannten Schmelzlauten **l**, **m**, **n** und **r**, wenn denselben ein Konsonant nachfolgt, ein kurzes **e** ein und sprechen: **Milede**, **maneche**, **Gareten**, statt: Milde, manche, Garten[47]). An Stelle des **nb** wird zuweilen ein **mb** gesetzt, z. B. **ambeten**, **für** anbeten, ferner das auslautende **s** verschluckt, wenn die nächste Silbe mit **sp** oder **st** anlautet, z. B.: **losprechen**, **austehen**, statt: lossprechen, ausstehen. Der Westfale trennt sogar **das s** vom nachfolgenden **ch** ab und sagt: **s-chön**, **s-chauerlich**, statt schön, schauerlich. — Fatale Mißverständnisse giebt es auch, wenn an Stelle des scharfen auslautenden **z** ein **s** gesprochen wird, z. B.: Ich liebe dich Gans allein, statt ganz allein. Erwähnen wir noch, daß nicht selten aus dem **w** ein **u** und aus dem **b** ein **w** gemacht und gesungen wird: **uehn**, **ueib**, statt wen und Weib, und: lewen, bleiwen, statt leben, bleiben, so dürfen wir hoffen, dem Schüler alle hauptsächlichen Fehler gleichsam auf einer Warnungstafel zusammengestellt zu haben.

211. Wodurch verschafft sich aber der junge Sänger die Geschicklichkeit, richtig, deutlich und schön auszusprechen?

Zuerst durch eine gute Schulbildung, durch die Lektüre der Klassiker, durch aufmerksames Anhören trefflicher Kanzelredner, Schauspieler und schön sprechender Sänger, sodann durch unablässige und ausdauernde eigene Übung. Sie allein kann ihn in den Stand setzen, immer nur diejenigen Mundteile zur Bildung eines oder mehrerer Konsonanten in Aktion zu setzen, die dazu wirklich erforderlich sind, alle Artikulationsbewegungen so bestimmt als schnell auszuführen und den Vokalen ihre volle Geltung zu gewähren. Wie die unedlen Beiklänge dem Tone, so müssen auch die Sprachwidrigkeiten, Provinzialismen und falschen Betonungen der Aussprache ferne bleiben, worauf Lehrer und Schüler gar nicht genug achten können.

---

46) Seltsamerweise entgeht dieser Fehler, welcher dem Ausländer, der das Deutsche studiert, sofort auffällt, zumeist unserm Ohre.

47) Solche Albernheit wird sogar von nicht wenigen Lehrern dem Schüler absichtlich beigebracht und als besondere Feinheit der Aussprache anempfohlen!

§ 28.

Betonung; die verschiedenen Taktarten.

Schon in der gewöhnlichen Rede pflegt der Mensch einzelne Worte durch stärkere Betonung vor andern hervorzuheben, die er wiederum mehr fallen läßt. Dieses Steigen und Sinken der Rede giebt ihr erst Wechsel und Anmut, während ein gleichmäßiges, betonungsloses Aneinanderreihen von Worten ebenso unerträglich werden müßte, wie ein gewaltsames Hervorheben und Belasten jeder einzelnen Silbe. Kennt ja doch der Sprachgebrauch in allen mehrsilbigen Worten einen Unterschied zwischen kurzen und langen Silben. In der poetischen Diktion wird nun die Unregelmäßigkeit der Betonungen beseitigt und die Accentuation nach gewissen Gesetzen geregelt. Dieser Metrik in der Dichtkunst (deren Studium jedem Musiker und Sänger unerläßlich bleibt) entspricht der Rhythmus in der Tonwelt; dort wechseln lange und kurze Silben, hier betonte und unbetonte Noten in geregelter Folge ab.

212. In welcher Weise geschieht das?

Wir werden, um der Sache näher zu kommen, uns zuerst mit denjenigen Abteilungsweisen zu beschäftigen haben, die eine längere Melodie in gewisse regelmäßig gleiche Glieder zerlegen, d. h. mit den verschiedenen Taktarten, ehe wir zur Rhythmik, zur Betonung innerhalb des Taktes, übergehen.

213. Welche Unterscheidung macht man zwischen den mannigfaltigen Taktarten, denen wir in der Tonwelt begegnen?

Eine doppelte; man unterscheidet nämlich einmal gerade und ungerade, sodann auch einfache und zusammengesetzte Taktarten.

214. Welche Taktarten heißen gerade?

Alle, die aus einer geraden Zahl von Taktteilen bestehen.

215. Was versteht man unter einem Taktteil?

Am Beginne eines jeden Tonstückes sehen wir die in demselben herrschende Taktart durch einen Bruch bezeichnet. Eine

gewisse Anzahl von Vierteln, Achteln oder Sechzehnteilnoten soll den Inhalt eines Taktes bilden; diese Teile aber, aus denen der Takt besteht, heißen eben Taktteile. Der Nenner jenes Bruches sagt uns nun, ob die Taktteile Halbe, Viertel, Achtel oder Sechzehnteile sein, der Zähler dagegen, wie viele solcher Taktteile sich zu einem Takte verbinden sollen. Stoßen wir also z. B. auf die Anfangsbezeichnung $\frac{3}{4}$, so heißt das: der Takt des vorliegenden Musikstückes besteht aus je drei Taktteilen und diese drei Taktteile sind Achtel. Ist der Zähler des Bruches eine gerade Zahl, so muß auch die Taktart eine gerade sein.

216. Wie viele solcher geraden Taktarten giebt es?

Neun, den $\frac{2}{2}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{2}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{4}{16}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{12}{8}$ und $\frac{12}{16}$ Takt.

217. Wie heißen die ungeraden Taktarten?

Der $\frac{3}{2}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{16}$ und $\frac{9}{8}$ Takt.

218. Wie verhält es sich mit der Unterscheidung einfacher und zusammengesetzter Taktarten?

Alle Taktarten sind, wie wir gesehen haben, zwei- oder dreiteilig. Läßt sich nun der Zähler eines Bruches durch 2 oder 3 teilen, so haben wir es mit einer zusammengesetzten Taktart zu thun, die durch solche Teilung auf die einfache zurückgeführt wird, aus der sie entstanden ist.

219. Demnach wäre also z. B. der $\frac{4}{4}$ Takt eine zusammengesetzte, der $\frac{3}{8}$ Takt aber eine einfache Taktart?

Ganz recht; der $\frac{4}{4}$ (C) Takt ist aus zwei $\frac{2}{4}$ Takten entstanden, der $\frac{3}{8}$ Takt läßt sich dagegen auf keinen einfacheren Takt zurückführen, weil er eben selbst einfache Taktart ist.

220. Wie heißen die sämtlichen einfachen und zusammengesetzten Taktarten?

Einfache Taktarten sind:

der $\frac{2}{16}$, $\frac{3}{16}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{8}$, $\frac{2}{4}$, $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Takt.

Zusammengesetzte Taktarten sind:

der $\frac{4}{16}$, $\frac{4}{8}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{4}{2}$, $\frac{6}{4}$, $\frac{6}{8}$, $\frac{9}{8}$ und $\frac{12}{8}$ Takt.

221. Einige der ebengenannten Taktarten, z. B. der $\frac{3}{16}$ Takt, blieben ja vorher unerwähnt?

Das geschah, weil sie selten oder niemals vorkommen; hier aber mußten sie aufgeführt werden, um die Entstehung der aus ihnen hervorgegangenen zusammengesetzten Taktarten darzulegen.

§ 29.

Accentuation der Taktteile.

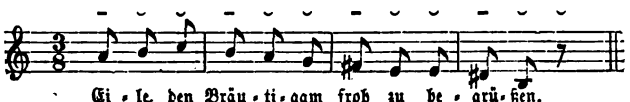
Innerhalb des Taktes werden nun — wie schon bemerkt wurde — einzelne bestimmte Taktteile vor den andern durch eine stärkere Betonung hervorgehoben. Auf dieser fortgesetzten, regelmäßig wiederkehrenden Accentuation beruht eben der Rhythmus eines Stückes.

222. Welche Taktteile werden am meisten betont?

Der erste Taktteil erhält bei jeder Taktart die Hauptbetonung, den stärksten Accent. Derselbe wird vom Dirigenten immer durch den Niederschlag des gehobenen Armes bezeichnet und deshalb in der Musikwissenschaft die Thesis genannt [48]).

223. Finden noch weitere Betonungen innerhalb des Taktes statt?

In allen einfachen (geraden, wie ungeraden) Taktarten giebt es nur diese eine Betonung des ersten, sogenannten schweren, Taktteiles, während die andern unbetont bleiben und leichte Taktteile heißen. Wenn wir uns der metrischen Bezeichnung der Länge und Kürze einer Silbe, d. h. des – für die schweren, des ⏑ für die leichten Taktteile, bedienen wollen, so würde sich die Betonung einfacher Taktarten gestalten, wie folgt:



[48]) Thesis heißt im Griechischen Niederschlag, Arsis Aufschlag (vergl. 232).

224. Der $\frac{9}{8}$ Takt hat demnach immer eine Länge und zwei Kürzen?

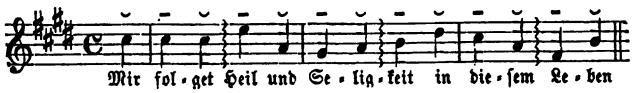
So ist es; in jedem einfachen dreiteiligen Takte sehen wir eine Reproduktion des in der Metrik als Daktylus bekannten Versfußes (– ⏑ ⏑), während die einfachen, geraden Taktarten, der $\frac{2}{4}$ und $\frac{4}{8}$ Takt, uns durch den Wechsel einer Länge und einer Kürze ein Bild des Trochäus (– ⏑) in Noten gewähren.

225. Wie ist es aber mit den zusammengesetzten Taktarten?

Diese beschränken sich nicht auf den einen Hauptaccent, sondern nehmen zunächst einen zweiten — allerdings etwas schwächeren — Accent an, welcher allemal auf die erste Note der zweiten Takthälfte, d. h. auf diejenige Note fällt, die früher (in der entsprechenden einfachen Taktart) der Hauptteil, die erste Note des Taktes gewesen ist und somit von vorneherein auf Betonung Anspruch machen kann.

226. Es wäre dies also im $\frac{4}{4}$ Takt das dritte Viertel?

Ganz recht, und im $\frac{9}{8}$ Takt das vierte Achtel. Setzen wir auch hier ein Beispiel zur Veranschaulichung:



Wir haben durch die Zackenlinie den vorstehenden $\frac{4}{4}$ Takt auf seinen Ursprung, d. h. den einfachen Zweivierteltakt, zurückgeführt und sehen daraus, daß die Betonung des dritten Viertels (auf den Silben: Heil, -keit und Le-) vollkommen begründet ist, da sie auf den früheren Hauptteil fällt; gleichwohl wird sie etwas schwächer sein müssen, als die des ersten Viertels, um eben nicht den $\frac{2}{4}$, sondern den $\frac{4}{4}$ Takt zu markieren.

227. Somit ist in allen Taktarten, die den Zähler 4 haben, der dritte Taktteil nach dem ersten am meisten zu betonen, und in den Taktarten, die eine 6 als Zähler aufweisen, der vierte Taktteil. Wie verhält es sich nun aber mit den Taktarten, welche den Zähler 9 und 12 im Bruche enthalten?

Die Sache ist sehr einfach. Der $\frac{9}{8}$ Takt ist aus drei $\frac{3}{8}$ Takten zusammengesetzt, wird also drei Accente, und zwar auf dem

ersten, vierten und siebenten Achtel (als früheren Haupttaktteilen) erhalten; der $\frac{12}{8}$ Takt dagegen, welcher aus vier $\frac{6}{8}$ (oder zwei $\frac{6}{8}$) Takten zusammengesetzt ist, verlangt folgerichtig vier Betonungen, die auf das erste, vierte, siebente und zehnte Achtel fallen. Der zweitstärkste von diesen Accenten ist wiederum der ersten Note der zweiten Takthälfte (also dem siebenten Achtel) zuzuteilen, während die Betonung des vierten Achtels schwächer und die des siebenten Achtels die schwächste sein muß.

§ 30.

Accentuation der Taktglieder.

228. Sind wir mit der Accentuation noch nicht zu Ende?

Keineswegs; wir müssen noch mehrere andere Fälle zur Sprache bringen. — Im $\frac{4}{4}$ Takte sind ebensowenig immer lauter Viertelnoten enthalten, als im $\frac{6}{8}$ Takte allein Achtel, da ja der Takt ganz nach Belieben des Komponisten mit Noten größerer oder kleinerer Geltung ausgefüllt sein kann — sobald sie nur zusammen die vorgeschriebene Summe von Taktteilen ausmachen. Kommt nun ein längerer Ton, z. B. im $\frac{4}{4}$ Takte eine Viervierteltelnote vor, die den ganzen Takt allein einnehmen soll, so ist in Bezug auf die Accentuation nichts Besonderes zu erinnern, weil die größere Note den betonten und unbetonten Taktteil in sich enthält (wie sich ja auch oftmals gerade da eine Pause findet, wo ein betonter Taktteil seinen Platz haben könnte), der übergangene Accent wird dann innerlich empfunden, ohne zur Darstellung zu gelangen; etwas Anderes ist es, wenn der Takt aus Noten besteht, die eine kleinere Geltung haben, als die vorgeschriebenen Taktteile.

229. Hat man einen besondern Namen für diesen Fall?

Man nennt die in den Taktteilen enthaltenen kleineren Zeitwerte, also z. B. die sechs Achtel, welche im $\frac{4}{4}$ Takte möglich sind, Taktglieder. Treten noch kürzere, z. B. Sechzehntelnoten, auf, so heißen die in den sechs Achteln enthaltenen zwölf Sechzehntel wiederum Zeitteilchen.

230. Erstreckt sich die Betonung auch auf die Taktglieder?

Sie geht bis auf die Zeitteilchen herab, und zwar nimmt bei den Taktgliedern immer die erste von zwei (oder, wenn es sich um Triolen handelt, von drei) Noten, bei den Zeitteilchen die erste von je vier Noten eine Betonung vor den anderen in Anspruch.

231. Wie accentuiert man die übrigen Olengruppen?

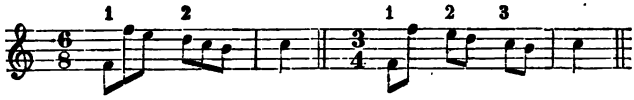
Sowohl bei den Triolen, als bei den andern Olenbildungen: Sextolen, Dezimolen ꝛc. erhält jederzeit die erste Note der ganzen Gruppe einen Accent, während die anderen sich leicht und unbetont anreihen. Die Sextole gestattet — zum Unterschiede von der Doppeltriole — noch ein leises Abgrenzen von je zwei Noten.

232. Wir lernten vorhin einen Namen für die stärkste Betonung im Takte kennen, welcher der Bewegung des die Takteile bezeichnenden Dirigenten entnommen war. Giebt es für die schwächste Betonung, die in allen Taktarten dem letzten Takteile zufällt, gleichfalls eine Benennung?

Sie wird Arsis oder Aufschlag genannt, weil der Dirigent beim letzten Taktteile den Stab erheben muß, um ihn beim ersten des nächsten Taktes wieder niederzuschlagen.

233. Ist die Betonung der Taktglieder oder Zeitteile auch von Wichtigkeit?

Von der größten, da durch sie erst das Wesen einer Taktart festgestellt und der Unterschied von einer andern deutlich gemacht wird. Um ein treffendes Beispiel dafür zu haben, brauchen wir nur einen Blick der Vergleichung auf die beiden Taktarten des $\frac{6}{8}$ und $\frac{3}{4}$ Taktes zu werfen. Beide können aus sechs gleichen Noten (Achteln) zusammengesetzt, die Accentuation derselben müßte jedoch eine ganz verschiedene sein, weil die Achtel im $\frac{6}{8}$ Takte Taktteile, im $\frac{3}{4}$ Takte aber Taktglieder sind; aus der Bezeichnung der abweichenden Betonung ergiebt sich, daß der (aus zwei $\frac{3}{8}$ Takten entstandene) $\frac{6}{8}$ Takt durch seine Accente in nur zwei, der einfache Takt hingegen in drei Teile zerfällt:



so daß also eine Reihe von Tönen, die auf gleicher Notenstufe stehen und von gleicher Zeitdauer sind, doch eine ganz andere Klangwirkung im $\frac{6}{8}$ Takte hat, als im $\frac{3}{4}$ Takte. Metrisch ließen sich die sechs Achtel im ersten Beispiele als zwei Daktylen ($\overset{1}{-}\smile\smile|\overset{2}{-}\smile\smile$), im zweiten hingegen als drei Trochäen ($\overset{1}{-}\smile|\overset{2}{-}\smile|\overset{3}{-}\smile$) wiedergeben.

234. Welche Betonung kommt noch den Zeitteilchen zu?

Man kann sich hier auf die Regel beschränken, daß längere Reihen kleinerer Noten immer in Gruppen von je vier (oder bei Triolen von je drei) Tönen zerfallen, und mag von weiterer detaillierter Accentuation füglich absehen. Dagegen ist die Ordnung der stärkeren und schwächeren Accente bei den Taktteilen und Taktgliedern streng festzuhalten.

§ 31.

Außergewöhnliche Betonungen.

235. Kommen auch Betonungen vor, die von dieser Regel abweichen?

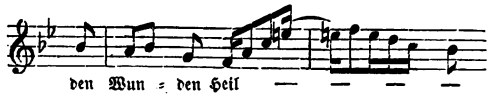
Der Komponist kann jeder beliebigen Note, gleichviel welche taktliche Stellung sie einnimmt, einen Accent zuteilen, sobald er es für seine Zwecke und Absichten angemessen erachtet.

236. Giebt es bestimmte Fälle ungewöhnlicher Accentuation?

Allerdings; wir wollen hier zunächst der Synkope gedenken, die häufig zur Anwendung kommt.

237. Was versteht man unter Synkope?

Eine rhythmische Tonfolge, in welcher ein Ton auf einem leichten Taktteile oder Taktgliede seinen Anfang nimmt, sich aber noch über die Zeitdauer des nachfolgenden schwereren Taktteiles oder Gliedes ausdehnt, das eigentlich zu betonen wäre, z. B.



Hier hebt die Note f die zweite Hälfte des § Taktes als betontes Taktglied an (denn die Achtel wären Taktteile), das nachfolgende a würde als zweites Sechzehnteil unbetont bleiben, während bei fortgesetzter Sechzehnteilfolge dem dritten Sechzehnteile wieder eine kleine Betonung vor dem vierten, dem fünften vor dem sechsten ꝛc. zuteil werden müßte; statt dessen bleibt aber das a als Achtel liegen und weicht wiederum auf dem unbetonten (vierten Sechzehnteil) Taktgliede dem c. Letzteres dauert ebenfalls über die Zeit des fünften Taktgliedes hinweg und macht dem e erst auf dem letzten, ganz unbetonten Gliede Platz, welches seinerseits noch die Stelle des ersten, am meisten betonten, Taktgliedes im neuen Takte für sich in Anspruch nimmt und dem f erst auf dem zweiten Sechzehnteile Raum zum Ertönen gewährt. — Die synkopische Bewegung bringt also Betonungen auf die leichten Taktglieder (oder Taktteile) und raubt den schweren ihre Accente, ja sie schmälert deren Betonung selbst da, wo die Noten zur richtigen Zeit einsetzen, weil sie den Hauptaccent auf die leichteren und eigentlich unbetonten Taktglieder zieht, welche nachfolgen.

238. Beeinträchtigt solcher Rhythmus nicht das Ebenmaß der Accentuation aufs empfindlichste?

Er hat in der That etwas Widerstrebendes und kann eben nur ausnahmsweise zur Anwendung kommen, macht aber an der rechten Stelle gerade wegen seiner Unregelmäßigkeit oft eine vortreffliche Wirkung.

239. Sind noch andere außergewöhnliche Betonungen im Takte anzuführen?

Die sogenannten langen Vorschläge oder Vorhalte, die häufig in kleineren Nötchen vor größeren taktlichen

Noten aufgezeichnet erscheinen, nehmen letzteren ihren Accent fort und auf sich, indem sie einen Teil der taktlichen Geltung der nachfolgenden Hauptnote erhalten.

240. Den wievielten Teil?

Darüber werden wir bei der Erklärung der Gesangsmanieren zu reden haben (vergl. § 35). Erwähnen mußten wir den langen Vorschlag hier, weil er, obschon meistenteils nicht in die taktliche Notierung mit aufgenommen, die Hauptbetonung für sich in Anspruch nimmt. — Wir haben uns jetzt noch mit einigen eigentümlichen, deklamatorischen Accentuationsweisen zu beschäftigen, die manchmal nur einzelnen Noten zufallen, oft aber auch halbe und ganze Takte hindurch fortgesetzt und mehreren oder allen darin enthaltenen Noten gleichmäßig zugeteilt werden.

241. Welche Betonungsarten sind das?

Die italienische Schule unterscheidet die drei Accentuationsweisen des marcato, stentato und martellato, für die wir in unserer Sprache keine recht bezeichnenden und unterscheidenden Benennungen haben.

§ 32.

Das marcato, stentato und martellato.

Wenn der Komponist im Anschlusse an die seiner Musik zu Grunde liegende Dichtung einzelne oder mehrere Töne (Worte) vor den andern hervorheben will, so bedient er sich dazu einer Reihe verschiedener Zeichen.

242. Wie sehen diese Zeichen aus?

Die hauptsächlichsten sind: <, >, ^, –, ▾ , ; neben diesen sind auch noch andere Vorschriften in Worten oder Wortabkürzungen üblich, z. B. sf, sfz, fp, pesante, accentuato und dergl. mehr (vergl. Anhang B).

243. Welcher Unterschied waltet bei der Ausführung dieser mannigfaltigen Betonungszeichen ob?

Die deutschen Komponisten pflegen dieselben meistens in unbestimmter Weise, als bloße — fast gleichbedeutende —

Accentuationszeichen anzuwenden. Sie schreiben sf, d. h. sforzando oder rfz, d. h. rinforzando, verstärkend (nämlich gewisse Töne vor den andern), pesante schwer, accentuato betont vor, oder wählen auch irgend eines der oben angeführten Zeichen, einfach um anzudeuten, daß die damit überschriebene Note nachdrücklich zu betonen sei. Die Italiener, welche auf verschiedenartige, mannigfach wechselnde Betonung großes Gewicht legen und dadurch ihrer (oft zu süßlichen) Melodik Würze und Reiz zu verleihen bemüht sind, machen dagegen einen Unterschied zwischen den obigen Accentuationszeichen und ihrer Bedeutung.

244. Wie sind also diese Zeichen zu verstehen?

Wo es sich nur um ein stärkeres Anfingen einer Note handelt, setzt der Italiener übereinstimmend mit dem Deutschen die Abbreviaturen: sf, rfz oder fp, dagegen braucht er die Zeichen: – –, ▾ ▾ ▾ ▾ oder ····· zur Andeutung des marcato, der ersten der drei von uns erwähnten Accentuationsweisen.

245. Worin besteht das Wesen des marcato?

Bei dieser Betonungsart, die bald einer kleineren, bald einer größeren Anzahl von Tönen zugeteilt wird, soll jeder Ton ziemlich stark angesungen und ausgehalten werden, gegen das Ende seiner Dauer aber mehr abnehmen und verklingen. Es müssen also alle im marcato zu singenden Töne mit einem der obigen Zeichen überschrieben sein. Bei der Ausführung schließt sich ein marcato eng an das andere an, ohne die Verbindung der Töne zu beeinträchtigen, wie solche durch den legato-Bogen über den staccato-Punkten ····· veranschaulicht wird.

246. Wie ist das Wesen des stentato aufzufassen?

Stentato heißt mühevoll und bezeichnet im Gesange ein gesteigertes, etwas schwerfälliges marcato, unterscheidet sich aber dadurch wesentlich von demselben, daß hier die schwere Accentuation der Töne sogleich nachlassen muß[49]).

[49]) Seltsam, daß deutsche Gesanglehrer, welche bei jeder Gelegenheit gegen die italienische Methode zu Felde ziehen es nicht verschmähen, ihren Schülern oder

247. Durch welche Zeichen wird das stentato angedeutet?

Die sich auf mehreren Noten wiederholenden Zeichen: > > > oder ^ ^ ^ und ⊓ ⊓ ⊓ bedeuten ein stentato; oft wird auch das Wort selbst oder die Weisung: con voce stentata, d. h. mit mühevoll einherschreitender Stimme, vorgeschrieben.

248. Was versteht der Italiener unter martellato?

Diese Accentuationsweise erheischt eine fast ebenso schwere Belastung der Töne, wie das stentato, bedingt aber gleichzeitig ein Auseinanderhalten der Töne, ist mithin eine Art von Vereinigung des staccato und stentato; doch darf die Trennung der Töne keine zu grelle sein, sie soll sich eher dem staccato nähern, als einem staccatissimo gleichkommen, außer wo dies vom Komponisten durch die uns bereits bekannten Zeichen des staccato und picchettato (vergl. 116) ausdrücklich verlangt wird.

249. In solchem Falle weicht wohl die Accentuation des martellato der Ausführung des staccato?

Durchaus nicht! Beide Tonbehandlungsarten vertragen sich recht wohl nebeneinander und kommen auch in der italienischen Musik öfters vereinigt vor, indem über den staccato-Punkten oder Strichen sich noch die Bezeichnung martellato vorfindet.

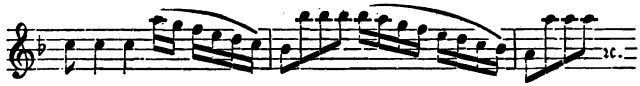
250. Giebt es keine Zeichen für die Betonungsweise des martellato?

Man hat kein besonderes Zeichen dafür, sondern überläßt, wo nicht das Wort martellato vorgeschrieben steht, seine Anwendung dem Geschmacke des Sängers (was auch in Bezug auf das marcato und stentato häufig geschieht); in einem bestimmten Falle aber versteht sich diese Art der Betonung von selbst.

Lesern die — von uns zuerst versuchte — Erklärung der verschiedenen Betonungsweisen des (den italienischen Sängern sehr geläufigen) stentato, martellato etc. fast mit unsern Worten zu geben. Man vergl. M. H. Schmidt's „Gesang und Oper" Heft V. Magdeburg, 1863.

251. In welchem?

Wenn ein und derselbe Ton einige Mal hintereinander angesungen werden muß, wie z. B. in der bekannten Arie der Donna Anna aus Mozart's Don Juan:



Manche Schulen verstehen sogar unter martellato nur diese Art der accentuierten Wiederholung einer und derselben abgestoßenen Note.

252. Welchen Sinn hat nun jede der eben besprochenen Accentuationsarten?

Darüber wird uns die Vortragslehre Auskunft geben (vergl. 399 u. ff.).

Vierte Abteilung.

Kehlfertigkeit.

§ 33.

Notwendigkeit der Koloraturstudien.

Nachdem wir die Bildung des Einzeltones, seine Verbindung mit anderen Tönen zu Tonreihen, die Tonnüancierung und Betonung, sowie die Aussprache einer eingehenden Erörterung unterzogen zu haben glauben, bleibt uns noch die Besprechung der technischen Geschicklichkeit in Ausführung schneller Passagen aller Art, der Doppelschläge und Triller ꝛc., mit einem Worte der Koloraturen übrig, ehe wir mit der technischen oder mechanischen Seite des Gesanges abschließen können.

253. Ist die Kehlfertigkeit denn ein notwendiges Erfordernis für den Sänger?

Ganz gewiß! Man hat das Recht, vom Gesangskünstler eine vollständige Beherrschung seiner Stimmmittel, auch nach der Seite der Geläufigkeit und Fertigkeit hin, zu beanspruchen, wie man ja beim Klavierspieler, Violinisten und jedem andern Instrumentalisten eine Meisterschaft in Überwindung aller technischen Schwierigkeiten stillschweigend voraussetzt, wenn derselbe für einen durchbildeten Künstler angesehen sein will.

254. Kann sich der Sänger nicht aus freier Wahl auf die Ausübung des getragenen Gesanges beschränken, da doch die Kehlfertigkeit nicht der Zweck seiner Studien sein soll?

In der That ist die technische Fertigkeit niemals als letzter Endzweck, sondern nur als *Mittel zum Zweck*, als ein notwendiges Erfordernis anzusehen, da ihr Besitz uns allein in den Stand setzt, den Ansprüchen gerecht zu werden, welche nicht allein die italienischen Meister — denn hier könnte es allerdings dem Ermessen des Deutschen anheimgestellt bleiben, ob er sich an die Ausführung italienischer Arien ꝛc. machen will, oder nicht — nein, auch unsere besten deutschen Komponisten an die Geschicklichkeit des Sängers in dieser Beziehung stellen. Wir brauchen nur auf unser letztes Beispiel aus Don Juan hinzuweisen (vergl. 251).

255. Vermag sich ein jeder Sänger durch Studium in den Besitz einer bedeutenden Kehlfertigkeit zu setzen?

Bis auf einen gewissen Grad kann und muß jeder Sänger auf dem Gebiete der Koloratur zu Hause, d. h. ihrer mächtig sein, da sich einmal — wie bemerkt — Doppelschläge, Läufe und Triller in den Werken unserer deutschen Klassiker, selbst in den *getragenen* Kantilenen in Menge vorfinden, anderseits aber das Studium der Kehlfertigkeit auch von ganz unberechenbarem Nutzen für die Tonbehandlung in langsamen getragenen Tonfolgen ist, weil es die zarteste Biegung und Nüancierung der Stimme ermöglicht. Das Feld der eigentlichen *Bravourarie* (vergl. Anhang A), in welcher die Fertigkeit allerdings oft zur *Hauptsache* wird, mag natürlich denjenigen Sängern und Sängerinnen überlassen bleiben, die von Natur viel Anlage und Leichtigkeit für die Ausführung schneller Passagen, Triller ꝛc. mitbringen und — Geschmack daran finden.

§ 34.

Verschiedene Genre der Kehlfertigkeit.

256. Wie kann man sich auf dem weiten Koloraturgebiete zurechtfinden?

Wir müssen die Masse der Koloraturen zunächst in ver-

schiedene Gruppen zusammengehöriger Passagen ꝛc. bringen, die wir die Genre der Kehlfertigkeit nennen möchten.

257. Wieviele solcher Gruppen sind aufzustellen?

Man kann sich mit drei Genren recht wohl begnügen, dem ersten würden die sogenannten Gesangsmanieren, dem zweiten alle Fiorituren, dem letzten die größeren Läufe und Passagen zuzuweisen sein.

258. Was versteht man unter Gesangsmanieren?

Gewisse wiederkehrende, teils durch bloße Zeichen, teils durch kleinere Noten angedeutete Zusätze und Ausschmückungen der Melodie, z. B. den Vorhalt und Vorschlag, den Doppelschlag und Triller ꝛc.

259. Und was heißt Fiorituren?

Unter Fiorituren (von dem italienischen Worte: il fiore, die Blume, abzuleiten) versteht man kleinere Reihen oder Gruppen von kurzen Noten, die in schneller Folge in eine Melodie — gleichsam wie Blumen — einzustreuen, d. h. so leicht (wir möchten sagen beiläufig) auszuführen sind, daß der Fluß der Hauptmelodie dadurch niemals beeinträchtigt werden darf.

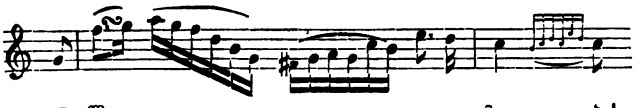
260. Werden die Fiorituren auch durch bloße Zeichen angedeutet?

Nein, sie müssen vom Tondichter jederzeit in Noten ausgeschrieben werden, sobald er nicht deren Erfindung und Einflechtung der Phantasie und dem Geschmacke des Sängers anheimgeben will, wie es die italienischen Komponisten sehr häufig thun, die ein und dasselbe Thema, oder die gleiche melodische Stelle, drei bis vier Mal hinter einander unverändert hinschreiben und dabei auf Varianten und Ausschmückungen von Seiten des gebildeten Sängers zählen.

261. Wodurch unterscheiden sich die Fiorituren von dem dritten der oben verzeichneten Genre der Kehlfertigkeit, den Passagen und Läufen?

Längeren, in taktlicher Geltung notierten und meist in schnellerer Bewegung fortschreitenden, Tonreihen giebt man

den Namen Passage, während die Fioritur sich — wie schon bemerkt wurde — in geringerer Ausdehnung bewegt und aus einer kleinen Zahl meist stufenweise aufeinanderfolgender Töne besteht. Der Ausdruck: Lauf (volata, volatina) wird nicht bloß für längere Tonfolgen, sondern auch für eine kleinere Reihe stufenweise aufsteigender oder fallender Töne gebraucht, so daß die Volate manchmal ebenso gut zu den Fiorituren, wie zu den Passagen zu rechnen sein dürfte. Somit läßt sich zwischen diesen Gebieten eine scharfe Grenzlinie nicht ziehen, doch gehören alle sprungweisen, den Umfang einer Quinte oder Sexte übersteigenden Tonreihen unbedingt in das Gebiet der Passagen, und nicht in das der Fiorituren[50]). Wir wollen die drei Koloraturgenre noch vergleichsweise in einem Beispiel nebeneinanderstellen:



Der nach dem zweiten Ton f angedeutete Doppelschlag (∾) zählt zu den Gesangsmanieren, die darauf folgende längere, erst fallende, dann steigende, in Sechzehnteilnoten gesetzte Tonreihe ist eine Passage, während die (der Übersichtlichkeit halber) in kleinen Nötchen zwischen die beiden Töne c des Schlußtaktes eingereihte Tongruppe Fioritur genannt werden muß, weil die kleinen Noten ohne Schaden für die Melodie fortbleiben könnten.

262. Wäre dasselbe nicht in Bezug auf den Doppelschlag möglich?

Auch er könnte fortgelassen werden, und da er dieses Merkzeichen mit den Fiorituren gemein hat und wie jene aus einer

50) Das beste Unterscheidungsmerkmal bleibt immer, daß man eine Fioritur füglich auslassen kann, ohne der Melodie wesentlich Abbruch zu thun, während man sich dies mit einer Passage, die in den Takt eingereiht ist und somit einen integrierenden Teil der Melodie bildet, niemals erlauben dürfte.

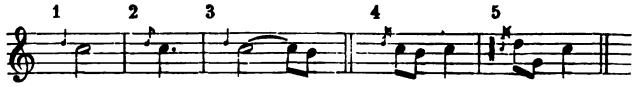
kurzen Reihe stufenweise verbundener Töne besteht, so ignorieren manche Schulen den Unterschied zwischen Gesangsmanieren und Fiorituren und wählen den letztern Namen zur Bezeichnung beider Genre. — Wir bleiben indes bei unserer Einteilung stehen und wenden uns jetzt zur Besprechung der Gesangsmanieren, nämlich des Vorhaltes, Vor- und Doppelvorschlages, Nach- und Doppelnachschlages, des Doppelschlages, Mordents und Trillers.

§ 35.

Der Vorhalt und Vorschlag.

263. Was versteht man unter einem Vorhalt?

Eine irgend welchem — meist jedoch taktlich zu accentuierenden — Tone vorgesetzte, in kleinerer Schrift verzeichnete Note, die entweder eine kleine Sekunde unter, oder eine große oder kleine Sekunde über jenem liegt und den Eintritt des Tones verzögert, indem sie einen Teil seines Zeitwertes für sich in Anspruch nimmt. Die Note, vor welcher der Vorhalt steht, nennt man die Hauptnote, z. B.



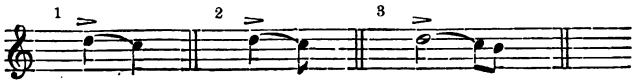
264. Warum haben die beiden letzten kleinen Noten einen Strich durch ihre Fahne, die ersten drei aber nicht?

Diesen Strich bekommen nur die sogenannten kurzen Vorschläge (acciacature), während die ersten drei kleinen Noten Vorhalte (appoggiature), auch lange Vorschläge genannt, darstellen.

265. Weshalb ist die Hauptnote $\bar{o}$ bei 1, 2 und 3 jedesmal in anderer taktlicher Geltung notiert?

Um die verschiedenen Fälle darzulegen, in welchen die Appoggiatur mehr oder weniger Zeitdauer erhält. Bei 1

steht der lange Vorschlag vor einer zweiteiligen Note, der er stets die Hälfte ihres Wertes, also in unserm Beispiel ein Viertel, entzieht. Der dreiteiligen Note (bei 2) raubt der Vorhalt noch mehr, nämlich zwei Drittel ihrer Geltung, in unserm Beispiele zwei Achtel; ihren ganzen Wert tritt aber die Hauptnote an die Appoggiatur ab, wenn eine zweite, auf gleicher Tonhöhe stehende Note mittels Bindebogens an die Hauptnote gehängt, deren Dauer noch verlängert, wie Beispiel 3 zeigt. Hier würde demnach der Vorhalt zwei ganze Viertel zu erhalten haben, während für die Hauptnote nur der Achtelwert des nachfolgenden c übrig bliebe. Die Ausführung der Beispiele 1, 2 und 3 gestaltet sich demgemäß, wie folgt:



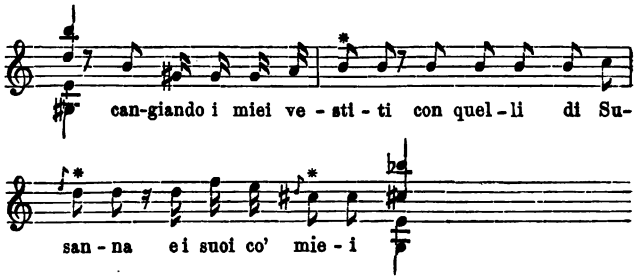
266. Warum sind die Legatobogen und Betonungszeichen hinzugefügt worden?

Weil der lange Vorschlag erstlich eng und innig mit der Hauptnote verbunden bleiben, zugleich aber — was schon seine neue taktliche Stellung mit sich bringt — deren Betonung für sich in Anspruch nehmen soll. Die Stimme stützt sich gleichsam auf den Vorhalt, woraus sich sein Name, sowie der italienische: appoggiatura (Lehne) und der französische appui (Stütze) erklärt.

267. Könnte der Vorhalt nicht in gewöhnlicher Notenschrift verzeichnet und in den Takt eingereiht werden?

Man unterläßt diese Schreibart deshalb, weil der lange Vorschlag meist eine Dissonanz gegen die Begleitung bildet, wäre dies nicht der Fall, so könnte man ihn recht wohl als wirkliche Note in den Takt aufnehmen. Spohr und andere Meister thun dies sogar immer, weil sie so wenig Vertrauen in den Geschmack und die musikalische Bildung unserer Sänger setzen, daß sie befürchten, die Vorhalte möchten weder

den ihnen gebührenden Zeitwert, noch die richtige Tonstufe zugeteilt erhalten. Der Vorhalt kann (wie bemerkt) eine große oder kleine Sekunde über der Hauptnote, dagegen stets nur eine kleine Sekunde unter ihr liegen. Freilich ist dem Sänger in einer Arie, die ihre Vorzeichnung trägt, die betreffende Tonhöhe genau vorgeschrieben, welche er den eingestreuten Vorhalten zuzuteilen hat, im Rezitativ (vergl. Anhang A) gestaltet sich jedoch die Sache anders; hier werden nämlich die Appoggiaturen selten oder nie notiert, aber dennoch bei zwei gleichen Schlußnoten vor einer Pause verlangt. Für solche Fälle nun, wo eine schnelle und reiche Modulation häufig leiterfremde Töne mit sich bringt, die durch die Vorzeichnung keineswegs angedeutet sind, glaubt sich Meister Spohr sichern zu müssen, und er hat leider Recht, denn der ungebildete Sänger wählt manchmal im Rezitativ eine falsche Vorschlagsnote und kränkt dadurch den Komponisten, wie den musikalischen Zuhörer aufs empfindlichste. So muß in dem folgenden Beispiele:



bei den mit * bezeichneten Stellen ein deklamatorischer Vorhalt angebracht, d. h. die erste der beiden gleichen Noten eine Stufe höher gesetzt werden, als die zweite. In den die Worte: Susanna und miei tragenden Stellen ergeben sich die Töne e und d ganz von selbst als Vorschlagsnoten, wie wir sie auch notiert haben; bei dem doppelten h in vestiti ließe sich

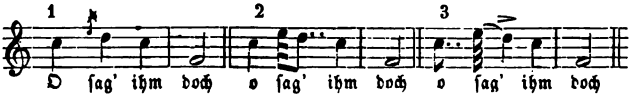
(aus dem Zusammenhang gerissen) ebensowohl c als cis an die Stelle des ersten h setzen, da der einleitende Dominantakkord nach a dur und a moll führen könnte, ja das im Schlußakkorde enthaltene cis möchte den Unkundigen sogar zur Wahl eines cis verleiten, — die musikalische Sängerin wird aber sofort aus dem Schluß-c des zweiten Taktes entnehmen, daß die Molltonart im Anzuge ist und somit nur c die richtige Vorhaltsnote sein kann [51]).

268. Die letzten beiden Vorschläge in 263 wurden als kurze Vorschläge bezeichnet. Wodurch unterscheiden sich dieselben von den langen oder Vorhalten?

Besonders dadurch, daß sie der Hauptnote nicht allein ihren Accent lassen, sondern denselben eher noch verstärken, weshalb man sie auch im Gegensatz zu den langen Vorschlägen — welche betonte heißen — betonende genannt hat.

269. Wieviel Zeitdauer nehmen die kurzen Vorschläge in Anspruch?

Eine sehr geringe, die früher dem Werte der Hauptnote entzogen zu werden pflegte, während man in neuerer Zeit die Geltung dieses Tones nicht vermindert, sondern die Zeitdauer der kleinen Vorschlagsnote dem Werte der vorangegangenen Note oder Pause entnimmt, geradeso wie es bei den Doppelvorschlägen und Nachschlägen geschieht, von denen im § 36 die Rede sein wird, z. B.



51) Nichtsdestoweniger haben wir selbst schon im Konzertsaale an dieser Stelle den Ton cis hören müssen, einen Mißklang, durch den sich die Vortragende allerdings ein glänzendes Armutszeugnis in Bezug auf ihr harmonisches Wissen, ja selbst auf ihr Gehör ausstellte.

Unter 1 verzeichneten wir den kurzen Vorschlag in seiner gewohnten Schreibweise, unter 2 die frühere, unter 3 die heutzutage übliche Art der Ausführung der Acciacatur, bei welcher der ursprünglich betonten Note d ihr Accent bleibt, weil sie durch den Vorschlag nichts an ihrem Werte einbüßt.

270. Könnte man den Ton e nicht ebensogut einen Nachschlag nennen, da er seine Dauer dem vorangegangenen Viertel o entlehnt?

Beim Nachschlage würde die Note e noch auf der vorausgehenden Textsilbe „O" zu singen sein, während sie beim Vorschlag die Silbe der nachfolgenden Hauptnote „sag'" als Text erhält, wodurch die beiden Töne genügend als zusammengehörig charakterisiert werden. Die bei 3 gegebene Art der taktlichen Ausführung ist (auch bei Doppelvorschlägen) jetzt die allgemein gebräuchliche, und es läßt sich nicht leugnen, daß die ältere Weise, die Dauer des kurzen Vorschlages der Hauptnote zu entziehen (wie bei 2), etwas Manieriertes und Veraltetes hat. Wünscht aber ein Komponist den noch jene Art der Ausführung, so mag er sie einfach in wirklichen Noten vorschreiben, wie es z. B. Händel fast immer gethan hat.

§ 36.

Der Doppelvorschlag, Nachschlag und Doppelnachschlag.

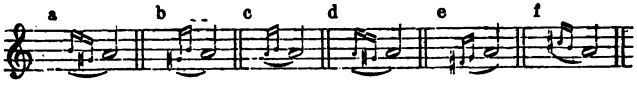
271. Was versteht man unter einem Doppelvorschlag?

Eine Gruppe von zwei, einem Tone vorgesetzten, Nötchen, die auf seiner Textsilbe gesungen werden, ihre geringe Dauer aber — wie die kurzen Vorschlagsnoten — dem Werte der vorausgehenden Note oder Pause entnehmen.

272. Müssen diese beiden Nötchen eine besondere Stellung gegen die Hauptnote einnehmen?

Ehemals gab man nur derjenigen Verbindung zweier solcher Noten den Namen des Doppelvorschlages, bei welcher die erste eine kleine Sekunde unter, die zweite Note einen ganzen oder halben Ton über der Hauptnote stand — oder auch umgekehrt;

in neuerer Zeit begreift man alle Gruppen von zwei Nötchen, die als Vorschläge gelten sollen, unter diesem Namen, z. B.



Bei a und b stehen die Nötchen in der Verbindung, die man früher allein Doppelvorschlag nannte, während die Gruppen bei c, d, e und f andere Namen hatten.

273. Wie hieß die bei c verzeichnete Gruppe?

Man nannte sie Schneller und deutete sie durch das Zeichen ∾ über der Hauptnote an.

274. Kam dies Zeichen nicht auch durchstrichen vor: ⁓?

Nur wenn ein Mordent gemeint war, wie er unter d zu finden ist[52]).

275. Hatten die Fälle e und f auch ihre besonderen Namen?

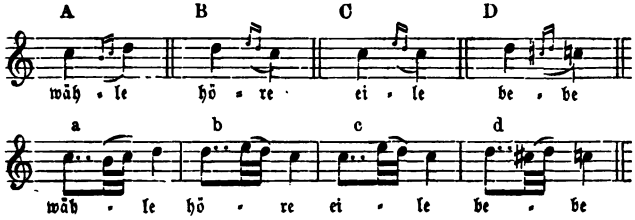
Sie führten den gemeinsamen Namen der Schleifer, wurden aber nicht durch Zeichen angedeutet, sondern stets in Noten ausgeschrieben.

276. Wie gestaltet sich nun der Nachschlag und Doppelnachschlag?

Der einfache Nachschlag, der im Gegensatz zum kurzen Vorschlag durch ein kleines, der Hauptnote nachgesetztes, jedoch gleichfalls in seiner Fahne durchstrichenes Achtel oder Sechzehnteilnötchen bezeichnet wurde und seine Dauer der Hauptnote entnahm, ist ganz außer Anwendung gekommen. Man bedient sich statt seiner jetzt wirklicher, taktlich eingereihter, Noten und schreibt nicht mehr:

52) Man braucht den Ausdruck Mordent noch jetzt zuweilen für die unter c und d gegebenen Doppelvorschläge, doch wird er häufiger (namentlich von französischen Theoretikern) zur Bezeichnung des Doppelschlages angewendet (vergl. 288).

Dagegen wird der Doppelnachschlag — der wie der Doppelvorschlag aus zwei, in beliebiger Weise gruppierten, zumeist nebeneinanderliegenden Nötchen besteht, die der Hauptnote nachfolgen und von dieser ihre Dauer entnehmen — ebenso oft in kleinen Nötchen geschrieben, als in größeren Noten in den Takt aufgenommen, aber immer auf der Textsilbe der Hauptnote ausgesprochen, z. B.



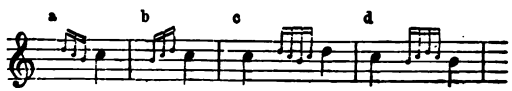
Die bei A, B, C und D verzeichneten Doppelnachschläge lauten in ihrer taktlichen Ausführung wie bei a, b, c und d und finden sich in solcher auch nicht selten vom Komponisten vorgeschrieben.

§ 37.

Der Doppelschlag.

277. Was versteht man unter einem Doppelschlage?

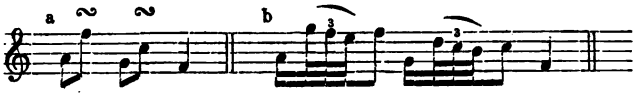
Die Vereinigung der beiden (unter und über der Hauptnote liegenden) Vorschlagsnoten und der Hauptnote selbst zu einer Notengruppe. Die Hauptnote tritt dabei in die Mitte der Vorschlagsnoten und giebt, weil sie doppelt angeschlagen wird, der Gruppe den Namen Doppelschlag (vergl. c u. d).



278. Wird der Doppelschlag immer in Nötchen aufgezeichnet?

Durchaus nicht; man bedient sich meist des Zeichens ∾, das man über diejenige Note setzt, welche den Mittelpunkt

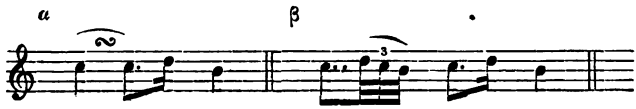
eines Doppelschlages bilden soll, dessen Zeitdauer möglichst kurz sein muß, um der vorausgehenden Note nicht zuviel von ihrem Werte zu rauben, z. B.



Wir sehen unter b die Ausführung der bei a mit Zeichen angedeuteten Doppelschläge; den Tönen a und g wird hier die Hälfte ihrer Dauer entzogen, nämlich ein Sechzehnteil, welches, in eine Zweiunddreißigstel-Triole aufgelöst, die Doppelschlagsfigur zur Anschauung bringt.

279. Steht das Doppelschlagszeichen jederzeit über der betreffenden Note?

Nein; es wird eben so oft hinter eine Note gesetzt, welcher der Doppelschlag in diesem Fall in gleicher Weise seine Zeitdauer entnimmt, z. B.



β bezeichnet die Ausführung der bei α gegebenen Schreibweise. Auch hier besteht der Doppelschlag nur aus drei Noten, weil sich derselbe Ton in der Melodie wiederholt. Dies würde dem Beispiel a in 277 gleichen; auf die aus vier Noten bestehenden Doppelschläge werden wir gleich zu sprechen kommen (vergl. 282).

280. Fängt man den Doppelschlag allemal mit der oberen Hülfsnote an?

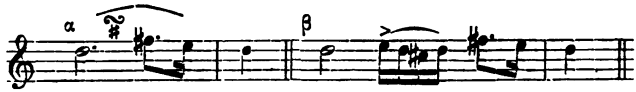
Nicht immer, doch thut man es in der Regel, wenn der Komponist nicht durch Noten das Gegenteil andeutet.

281. Giebt es ein Zeichen für solchen Doppelschlag von unten?

Man kehrte früher einfach das eben gebrauchte Zeichen um und schrieb ∽ (statt ∾), doch wendet man jetzt fast ausschließlich das Zeichen ∾ an, und selbst wo das andere noch vorkommt (z. B. in englischen Ausgaben von Tonstücken), ist es meist gleichbedeutend mit unserem ∾ gemeint.

282. Wann besteht der Doppelschlag denn aus vier Noten?

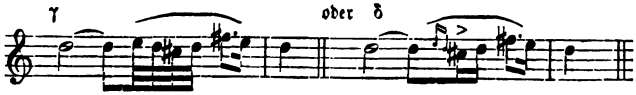
Der gruppetto (wie die Italiener den Doppelschlag nennen) erhält eine vierte Note, sobald in der Melodie hinter dem Zeichen ∾ keine Wiederholung der gleichen Note stattfindet, und zwar ist es in solchen Fällen eben die Hauptnote selbst, welche der Gruppe als viertes Nötchen beigegeben wird und den Sitz des Doppelschlages recht anschaulich macht, z. B.



β giebt ein ungefähres Bild der Ausführung des Beispiels α.

283. Nimmt der Doppelschlag immer eine solche Zeitdauer und Betonung in Anspruch?

Wenn der Gesang in großen getragenen Noten einherschreitet, räumt man dem gruppetto gerne eine längere Dauer und seiner ersten Note die Betonung als Taktteil ein, doch steht dies ganz im Ermessen des Sängers, der das obige Beispiel α auch so ausführen könnte:



Bei γ würde die obere Hülfsnote des Doppelschlages nur die Betonung als erste Note von vier Zeitteilchen, bei δ

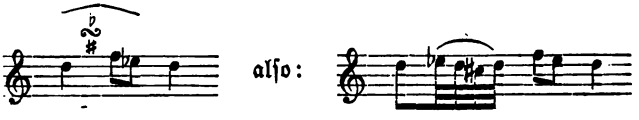
aber die untere Hülfsnote einen kleinen Accent erhalten, in beiden Fällen ist dem gruppetto eine geringere Zeitdauer eingeräumt worden, als bei β.

284. Also hängt die Art der Ausführung vom freien Belieben des Sängers ab?

Sie ist seinem Geschmacke anheimgegeben. Da die Kunstlehre für den Doppelschlag (wie für alle Gesangsmanieren) keine ganz bestimmte Zeitdauer vorschreiben kann — außer wenn der Komponist sich wirklicher taktlicher Noten bedient —, so wird der gruppetto bald langsamer oder schneller, bald gebundener oder schwungvoller auszuführen sein, jenachdem es das Zeitmaß des Tonstückes, die Geltung der Hauptnote, der Sinn der Melodie und der Inhalt des Textes verlangt.

285. Das Erhöhungszeichen ♯ unter dem Doppelschlagszeichen ∾ zeigt wohl an, daß die untere Hülfsnote des gruppetto erhöht werden soll? Wenigstens lehrt dies die bei β verzeichnete Ausführung des Beispiels α.

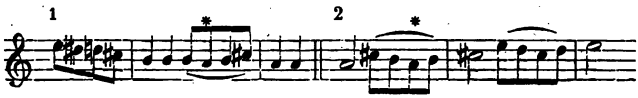
Ganz recht; in gleicher Weise schreibt das Erniedrigungszeichen ♭ über dem ∾ vor, daß die obere Note eine kleine Sekunde von der Hauptnote entfernt sein soll. Es lautet demgemäß die Ausführung des gruppetto im nachfolgenden Beispiele:



Natürlich sind derartige Vorzeichen entbehrlich, wenn die obere oder untere Hülfsnote schon durch die Vorzeichnung des Musikstückes derjenigen Tonstufe angehört, welche der Komponist zu seinem Doppelschlage braucht, während anderseits zuweilen der Zusatz des Aufhebungszeichens ♮ zur Gruppettobezeichnung notwendig sein dürfte, um an die Stelle vorgezeichneter Erhöhungen oder Erniedrigungen wieder die betreffende Note in ihrer ursprünglichen Gestalt treten zu lassen.

286. Folgt der Doppelschlag auch dem Gesetz der Vor- und Doppelvorschläge, indem er zur untern Hülfsnote nur die kleine Sekunde, zur obern aber bald die große, bald die kleine Sekunde annehmen darf?

Die meisten Schulen lehren dies übereinstimmend und beschränken den Doppelschlag auf das Intervall einer kleinen oder verminderten Terz, jenachdem oben der ganze oder halbe Ton die Hülfsnote des gruppetto bildet; doch weisen die Schöpfungen unserer größten Tondichter uns Beispiele in Menge auf, bei denen sich im Doppelschlage auch nach unten die große Sekunde vorfindet, und zwar ebensowohl wenn die obere Hülfsnote einen halben, als wenn sie einen ganzen Ton von der Hauptnote entfernt ist, z. B.



Die vier Achtelnoten in Takt 2 und 4 der obigen Beispiele — von denen das erste Mozarts Titus, das zweite Beethovens Fidelio entlehnt ist — sind bei dem schnellen Zeitmaße, in welchem beide Tonstücke sich bewegen, im Grunde nichts anderes, als ausgeschriebene Doppelschlagsgruppen, in welchen die erste Note die Betonung erhält. Wir sehen in beiden die (mit einem Sternchen bezeichnete) untere Hülfsnote a eine große Sekunde unter der Hauptnote h liegen und möchten hieraus die Regel ableiten, daß in den Doppelschlägen, in welchen die Tonika (der Grundton der ganzen Tonart) als untere Hülfsnote enthalten ist, dieselbe nicht erhöht werden sollte. Es wird unter allen Umständen einen schlechten Eindruck machen, wenn der Grundpfeiler der Tonart zuerst um einen halben Ton erhöht, und sodann unmittelbar darauf in seiner ursprünglichen Tonhöhe erscheint. Man setze in unseren Beispielen beim Zeichen * ein ais statt des a, und man wird sich von der schlechten Wirkung solcher Erhöhung sofort

überzeugen. — Überdies stände auch die Regel, daß man die Erhöhung eines Tones durch ein ♯ unter dem ∾ bezeichnen soll, wenn es sich um die untere Hülfsnote handelt ꝛc., mit der Behauptung, dieselbe müsse immer eine kleine Sekunde unter dem Haupttone liegen, in geradem Widerspruche, denn, wäre dies Gesetz, wozu bedürfte es dann noch der Hinzufügung eines Erhöhungszeichens?

287. Enthält der Doppelschlag nicht zuweilen noch mehr als vier Noten?

Wenn wir die italienische Benennung gruppetto, d. h. eine kleine Gruppe von Noten, ins Auge fassen, so ist damit allerdings nicht gesagt, daß sich der Doppelschlag jederzeit auf vier Nötchen beschränken müsse, und es kommen in der That derartige in kleineren Noten aufgezeichnete Tongruppen von größerem Umfange nicht selten vor. Gleichwohl dürften die eingestreuten Gruppen von fünf, sechs, sieben und acht Nötchen wohl richtiger in das Gebiet der Fioriturен zu verweisen und dort zu besprechen sein (vergl. § 41). — Wir gehen nun zum Triller über.

288. Gehört der Mordent nicht auch zu den Gesangsmanieren?

Es ist schon bemerkt worden (vergl. Anmerk. 52), daß man das Wort Mordent heutzutage meistenteils gleichbedeutend mit Doppelschlag braucht. Der alte Mordent pflegt jetzt selten mehr durch das Zeichen ⁓ angedeutet, vielmehr meist in Noten ausgeschrieben zu werden, und so ist uns eigentlich nur noch der Mordenttriller übrig geblieben, von dem im § 40 die Rede sein wird.

§ 38.

Der Triller.

289. Worin besteht der Triller?

In der schnellen und ganz gleichmäßig wechselnden Aufeinanderfolge zweier, eine kleine oder große Sekunde auseinanderliegender Töne. Der untere dieser Töne, welcher allein als taktliche Note verzeichnet wird und diejenige Dauer erhalten

muß, die dem Triller zugedacht ist, heißt wiederum Hauptnote und trägt das Trillerzeichen über sich.

290. Wie sieht dasselbe aus?

Man deutet den Triller mit seinen Anfangsbuchstaben *tr* an, verlängert auch wohl das *tr* zu einem *tr~~~~~*, welches alsdann soweit fortgesetzt wird, als es die Dauer des Trillers mit sich bringt.

291. Wie läßt sich die tonliche Ausführung eines solchen Trillers in Noten veranschaulichen?

Wir können nur ein ungefähres Bild davon geben, da der Triller eine solche Schnelligkeit der Bewegung verlangt, daß die Zahl der wechselnden Töne vom Ohre nicht mehr verfolgt werden kann. In Noten nimmt er sich, der Schreibweise (A) und der Ausführung (B) nach, etwa so aus:

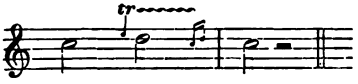
292. Was bedeuten die kleinen Nötchen vor dem Taktschlusse bei A und warum hört die gleichmäßige Trillerbewegung bei B am Schlusse plötzlich auf?

Die kleinen Noten stellen den uns schon bekannten Doppelnachschlag vor, mit welchem jeder Triller endigen muß. Dieser Nachschlag hebt immer mit der unter der Hauptnote (Trillerstufe) liegenden Hülfsnote an und endigt mit der Wiederholung der Hauptnote. — Was nun die Unterbrechung der schnellen Bewegung anlangt, so gilt es als Gesetz für die Ausführung jedes Trillers, daß der Sänger vor dem Abschluß mit den Noten des Nachschlages einen Moment auf der Hauptnote zu weilen hat, um diese dem Hörer noch einmal deutlich zum Bewußtsein zu bringen. Darum zerlegten wir die drei ersten Achtel der Trillernote in je acht Vierundsechzigteile, während wir ein Sechzehnteil vom letzten Achtel dem Haupttone d zu jenem momentanen Verweilen einräumten, das

andere Sechzehnteil aber unter die beiden Nötchen des Doppelnachschlages verteilten, der deshalb bei B in zwei Zweiunddreißigstelnoten in den Takt eingereiht erscheint.

293. Wird der Triller nicht auch von oben nach unten geschlagen, d. h. mit der Hülfsnote angefangen?

Wenn der Komponist dies beabsichtigt, so muß er es dadurch anzeigen, daß er die höherliegende Hülfsnote dem Hauptton als lange Vorschlagsnote vorsetzt, also den Triller vorschreibt, wie folgt:



Ganz falsch ist es aber, den Sänger dazu anzuhalten, jeden Triller von oben nach unten auszuführen, was manche Schulen als die richtige Methode bezeichnen. Nur der Mordenttriller verlangt auch ohne Zusatz der höheren Note als Appoggiatur jederzeit die Bewegung von oben nach unten (vergl. 302).

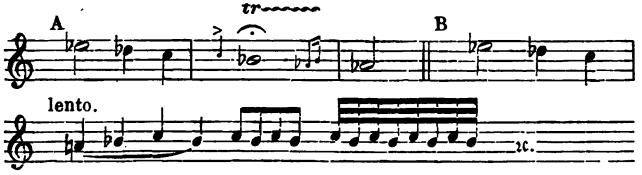
294. Bleibt der Schnelligkeitsgrad der Trillerbewegung stets unverändert, oder nimmt er zuweilen zu oder ab?

Im allgemeinen muß die Bewegung von Anfang an eine möglichst schnelle sein und als solche durchweg beibehalten werden, doch macht es beim sogenannten Fermatentriller, dessen Dauer ins Belieben des Sängers gegeben ist, oft einen sehr guten Effekt, wenn die Trillerbewegung in langsamen Achteln begonnen, in Sechzehnteilen schneller fortgeführt und endlich bis zur höchsten Schnelligkeit gesteigert wird, in der sie aber niemals nachlassen darf. Ein Langsamerwerden des Trillers ist unschön und von der klassischen Schule streng verboten.

295. Gestattet der Triller auch eine Nüancierung in Bezug auf Tonkraft?

Längeren Trillern mag die verschiedenartigste Nüancierung vom piano zum forte, vom forte zum piano, ein gleichmäßiges

pp, p, mf oder f zugeteilt werden, wie es eben die musikalische Bedeutsamkeit des Trillers an dieser oder jener Stelle mit sich bringt; am meisten ist solcher Wechsel gleichfalls bei dem Fermatentriller und der Trillerkette (vergl. 306) am Platze. — Man gab in früheren Zeiten langen Fermatentrillern wohl auch eine Art von Einleitung, welche einen großen Kreis von Tönen in sich schloß, heutzutage aber meist auf wenige Noten beschränkt zu werden pflegt, die in langsamer Tonfolge eine Art von Doppelschlag bilden, wie wir sie in den ersten vier Noten des zweiten Taktes vom Beispiel B, das die Ausführung des bei A vorgeschriebenen Trillers darstellt, aufzeichnen:



Solche Einführung (introduzione) des Trillers macht den Ausdruck des Feierlichen und Majestätischen, darf deshalb aber auch nur an passender Stelle angewendet werden; der Komponist zeichnet sie sehr selten selbst vor.

§ 39.

Die beiden Momente der Trillerbewegung.

296. Läßt sich der Triller überhaupt erlernen, oder muß er angeboren sein?

Der Triller wird manchem Menschen von Natur sehr leicht und gelangt alsdann (bei eifrigen und gutgeleiteten Studien) bald zu perlender Deutlichkeit und bedeutender Schnelligkeit, während er wiederum vielen Sängerinnen und Sängern die größten Schwierigkeiten bereitet, ja ihnen fast unmöglich erscheint; immerhin läßt sich ein mäßiger Schnelligkeitsgrad des Trillers wohl von beinahe allen Gesangschülern erlernen.

297. In welcher Weise verfährt man beim Studium?

Es sind beim Triller — wie bei jeder andern Gesangsmanier — zwei Momente zu unterscheiden, die musikalische und die mechanische Seite der Ausführung.

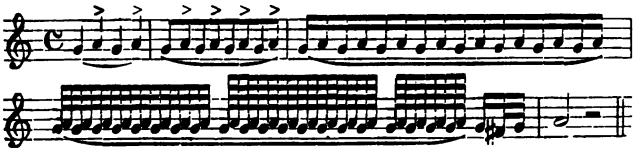
298. Wie ist das zu verstehen?

Die Ausführung der kurzen Vor-, Nach- und Doppelschläge und insbesondere des Trillers erfordert einerseits eine bedeutende Geschicklichkeit und Schnellkraft der Hals- und Schlundmuskeln, welche bekanntlich jene schwingende Erzitterung bewerkstelligen müssen, die bei dem schnellen Wechsel der Trillernoten stattfindet — dies nennen wir die mechanische Seite des Trillers; daneben aber verlangt sie vor allem die größte Reinheit der Intonation und das stete genaue Festhalten der vorgeschriebenen Tonhöhe sowie der gleichmäßigen Bewegung der beiden Trillerstufen (die nur zu leicht während ihrer Dauer punktiert erscheinen, indem die erste länger gehalten wird, als die zweite, oder auch in ihrer Entfernung von einander modifiziert, d. h. entweder näher aneinander gebracht oder über das richtige Tonmaß hinaus von einander entfernt werden); das nennen wir die musikalische Seite der Trillerausführung. — Sehr häufig ist jungen Sängern nur die Geschicklichkeit für das eine oder andere Moment eigen, und sie können es deshalb zu keiner Vollkommenheit bringen. Ihr Triller weist entweder eine große Gewandtheit und Schnellkraft der Schlundmuskeln und des Kehlkopfes, d. h. eine mechanische Tüchtigkeit auf, aber die Trillernoten entwickeln keine Gleichmäßigkeit, werden nicht richtig intoniert und nicht weit genug auseinandergehalten, so daß nur die Trillerbewegung, aber nicht ihre musikalische Bedeutung klar wird — oder die Töne erscheinen in vollkommenster Reinheit, werden deutlich als große oder kleine Sekunde auseinandergehalten, auch wohl ziemlich ebenmäßig und schnell wechselnd gesungen — und doch fehlt der eigentliche Trillerschlag. Es müssen sich aber beide Momente zu einem vollkommenen Triller vereinigen, indem

nur aus der doppelten Tüchtigkeit mechanischer und tonlicher Virtuosität seine befriedigende Ausführung und zugleich sein hoher Reiz und Zauber hervorgeht.

299. Wie kann der Schüler nun in den Besitz dieser doppelten Fertigkeit gelangen?

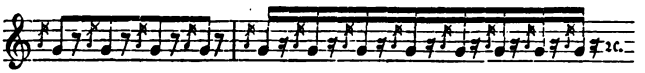
Durch andauernde und systematische Studien. Der sogenannte weiche Triller (trillo molle), d. h. eine schnelle und gleichmäßig wechselnde Folge der zwei Trillerstufen *ohne Trillerschlag* wird am besten dadurch erlernt, daß man die beiden Töne zuerst in langsamster Folge — etwa in Viertelnoten im Andante sostenuto — übt und dabei die *zweite* Note ausnahmsweise ein wenig accentuiert, einmal um die Entfernung beider Töne recht genau einzuhalten, sodann aber auch um der ersten Note nicht eine längere Dauer einzuräumen. Später mag der Sänger die Bewegung *nach und nach beschleunigen*, aus den vier Vierteln acht Achtel, endlich Sechzehnteile, Zweiunddreißigstel ꝛc. machen, dabei immer auf die genaueste Intonation und strenge Beibehaltung der einmal angenommenen Mundstellung achten und den Atem nur in geringer Quantität, in kleinen Teilchen ausfließen lassen, wenn er nicht der Beweglichkeit entgegen arbeiten und die leichte, perlende Aufeinanderfolge der zwei Noten hemmen und erdrücken soll. Die eben vorgeschriebene Studie würde sich in Noten dargestellt etwa so ausnehmen:



300. Wie ist aber der eigentliche Trillerschlag zu erlernen, der doch die Bewegung erst zum wirklichen Triller macht?

Er wird am sichersten durch andauerndes Üben der kurzen Vorschlagsnote vor dem Trillertone gewonnen, wobei die

Acciacatur jedoch so kurz und zugleich so bestimmt als nur irgend möglich herausgeschnellt und auf der Hauptnote gleichfalls nur flüchtig verweilt werden muß, um sogleich die Übung von neuem wieder aufzunehmen. Veranschaulichen wir auch diese Studie in Noten:



Es versteht sich von selbst, daß solche, einem Schlucken nicht unähnliche, Art die Töne aneinanderzuwerfen, keinen musikalischen Triller vorstellen, sondern nur die mechanische Tüchtigkeit zum Trillerschlage hervorrufen und die Schnellkraft und Geschicklichkeit der betreffenden Muskeln ausbilden soll. — Die musikalische Trillerstudie (in 299) muß mit der obigen mechanischen abwechselnd geübt und so beiden Momenten des Trillers die nötige Berücksichtigung geschenkt werden.

301. Warum sind denn alle Trillerbeispiele mit Tönen verzeichnet worden, die eine große Sekunde von einander entfernt sind, da doch der Triller, wie bemerkt wurde, auch im Intervall einer kleinen Sekunde vorkommt?

Beim Studium des Trillers erscheint es ratsamer, die Töne in der Entfernung einer großen Sekunde von einander zu belassen, weil der Schüler dadurch vor dem unangenehmen Fehler bewahrt bleibt, die beiden Trillerstufen im Verlauf des Trillers immer näher aneinander zu bringen, so daß man zuletzt nur noch einen und denselben Ton tremolando (vergl. 380) zu hören meint. Ist die gehörige Gewandtheit im Triller auf der großen Sekunde gewonnen, so macht die Trillerbewegung mit der kleinen Sekunde viel weniger Schwierigkeit.

§ 40.

Der Mordenttriller und die Trillerkette.

302. Worin unterscheidet sich der Mordenttriller von anderen Trillern?

Er ist eben nur ein kürzerer, aus wenigen Noten

bestehender — eigentlich nur ein Anlauf zum — Triller, welcher stets mit der oberen Hülfsnote angefangen wird.

303. Wie bezeichnet man diesen Triller?

Man deutete ihn früher durch die Zeichen ~ und ~~ an, bedient sich jedoch jetzt der gewöhnlichen Trillerbezeichnung *tr* auch für den Mordenttriller.

304. Woher weiß man aber, ob mit diesem Zeichen der längere Triller oder der Mordenttriller gemeint ist?

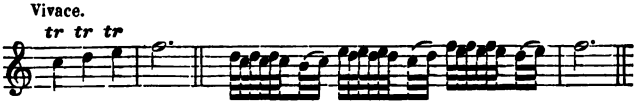
Die kurze Dauer einer Note — in bewegtem Tempo — führt schon von selbst auf den Mordenttriller hin.

305. Wie gestaltet sich die Ausführung desselben?

Etwa so:

306. Was versteht man unter einer Trillerkette?

Die stufen- oder auch sprungweise Aufeinanderfolge mehrerer langer Triller oder Mordenttriller. Eigentlich wird die Benennung: Trillerkette oder Kettentriller vorzugsweise den Trillern zugeteilt, die sich Stufe um Stufe aneinanderreihen, z. B.

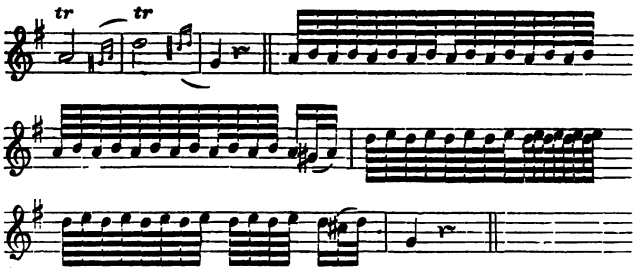


307. Die vorstehende Trillerkette weiset ja lauter Triller auf, die mit der oberen Hülfsnote anheben?

Die im Vivace auftretenden, Viertel an Viertel sich reihenden, Triller müssen hier als Mordenttriller aufgefaßt werden, welche sich zu einer Kette vereinigen; jeder einzelne Triller hat dabei, auch ohne daß es besonders vorgeschrieben ist, seinen Nachschlag zu erhalten.

308. Kommen also auch sprungweise Trillerfolgen vor?

Sehr häufig, namentlich in den Schlüssen größerer Arien, z. B. bei Mozart. Am gewöhnlichsten ist die Folge von zwei Trillern, von denen der erste auf der Quinte, der andere auf dem Grundton des Dominantakkordes ruht, z. B.



In dieser Aufeinanderfolge zweier langer Triller beginnt die Trillerbewegung mit der Hauptnote, sodann schließt jeder Triller vorschriftsmäßig (nicht bloß mit einem Nachschlage, den wir auch im Beispiel zu 307 anwandten, sondern) mit einem kurzen Verweilen auf der Hauptnote vor dem Eintritt des Nachschlages ab, was beim Mordenttriller, seiner kurzen Dauer wegen, nicht thunlich war. Es bedarf kaum der nochmaligen Erklärung, daß die vorgeschriebene Ausführung in betreff der Notenzahl durchaus nicht maßgebend bleibt, sobald der wirkliche Trillerschlag gewonnen ist, der jedes Nachzählens spottet.

§ 41.

Die Fiorituren.

309. Läßt sich das Koloraturgenre der Fiorituren auch in Gruppen zerlegen?

Unmöglich; wir müssen uns hier mit kurzen Andeutungen begnügen, da einerseits — wie schon bemerkt wurde (vrgl. 261) — zwischen den Begriffen der Fiorituren und Passagen durchaus keine scharfe Grenze gezogen werden kann, anderseits aber die Fiorituren recht eigentlich der Willkür, oder besser:

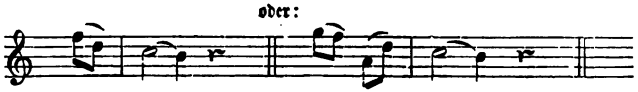
dem Geschmacke des Sängers anheimgestellt werden, der eine Melodie, bei ihrer öfteren gleichmäßigen Wiederholung, durch dergleichen eingestreute Tonblüten auszuschmücken und vor Monotonie und Einförmigkeit zu bewahren vermag.

310. Ist denn solches freiwillige Hinzuthun einer Reihe von Noten in das Musikstück eines Komponisten gestattet, da doch wohl anzunehmen ist, daß dieser selbst Varianten aufgezeichnet und Ausschmückungen beigegeben haben würde, wenn es seine Absicht gewesen wäre, die Melodie bei der Wiederholung anders erscheinen zu lassen?

In den klassischen Werken eines Bach, Händel, Gluck und Beethoven ꝛc. würde eine jede derartige Zuthat vom Übel sein, dagegen gestatten schon die Werke Mozarts, die sich weit mehr den Anforderungen des Kunstgesanges fügen und recht eigentlich auf der Basis italischer Melodik emporgeblüht sind, noch mehr aber alle Werke der Italiener selbst, recht wohl solche Ausschmückung. Während wir uns jedoch bei den Opernarien italienischer Komponisten erlauben dürfen, die größten Passagen einzuflechten und Läufe u. dergl. mehr der individuellen Begabung der Stimme entsprechend, nach Belieben abzuändern, werden wir wohl daran thun, uns bei Mozart, Haydn, Weber, Spohr u. A. auf das Einwerfen kleiner Fiorituren zu beschränken, die anspruchslos auftreten und den Reiz der Melodie nicht beeinträchtigen.

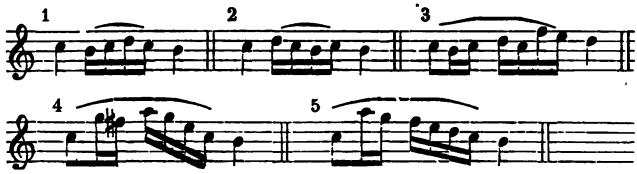
311. Wie würden sich solche Fiorituren etwa gestalten können?

Ein Beispiel wird uns das am besten veranschaulichen. Gesetzt, es begegnete uns drei- bis viermal kurz hinter einander der folgende (ganz Mozartsche) Abschluß des Vordersatzes einer Periode [53]),



[53]) Wir müssen uns bei der Kürze des vorliegenden Büchleins auf die Erläuterung gesanglicher Begriffe beschränken und voraussetzen, daß der Leser mit den allgemein musikalischen Begriffen vertraut sei. Sollte dies bei einem

so könnten wir uns vielleicht folgende Abänderungen, resp. kleine Fioriturenzusätze bei den zwei Schlußnoten erlauben:



Nur müßten die den fünf Fioriturengruppen vorausgehenden und nachfolgenden Melodienoten $\overline{\overline{c}}$ und $\overline{h}$ — von denen wir nur bei 3 die zweite in $\overline{\overline{d}}$ (d. h. die Terz des Dreiklanges in dessen Quinte) abgeändert haben — durch Accentuation etwas hervorgehoben werden, im Gegensatz zu den Fioriturен, die absichtslos und ganz beiläufig (ohne irgend welche auffällige Betonung) einzuwerfen sind.

312. Der Begriff der Fioritur scheint, nach den obigen Beispielen zu urteilen, weniger in der melodischen Gestaltung, als in der Behandlungsart und Vortragsweise einer Tonreihe in Bezug auf die Hauptmelodie zu liegen?

Jedenfalls appelliert der Ausdruck Fioritur ganz besonders an die Leichtigkeit und Gewandtheit der Ausführung, wenn er damit auch keineswegs erschöpft ist. — Wir wenden uns zu den weiteren Feldern der Kehlfertigkeit.

§ 42.

Die Passagenwelt.

Während bei den Fioriturен zu wenig positives Material vorhanden war, um darauf eine weitere Einteilung in Gruppen zu begründen, ist es jetzt die Unermeßlichkeit des vor uns

---

oder dem andern nicht der Fall sein, und z. B. unser eben gebrauchtes Wort: Periode einer Erklärung bedürfen, so verweisen wir für diesen und alle ähnlichen Fälle auf Lobes in zahlreichen Auflagen verbreiteten Katechismus der Musik, sowie auf den Katechismus der Kompositionslehre desselben Autors, der ebenfalls in Leipzig bei J. J. Weber erschienen ist.

liegenden Gebietes, welche eine auch nur einigermaßen erschöpfende Einteilung unmöglich macht.

313. Wie muß man demnach verfahren, um hier Boden zu gewinnen?

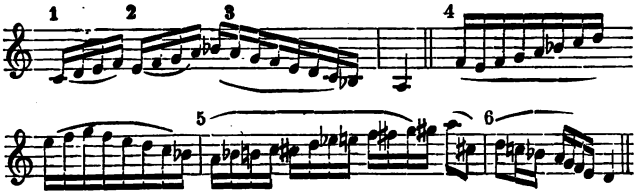
Wir wollen versuchen einige allgemeine Abrisse zu geben, d. h. verschiedene Hauptgruppen aus der Passagenwelt herauszuheben, an welche sich dann das übrige Material anreihen lassen dürfte.

314. Welche Rubriken können hier aufgestellt werden?

Man unterscheidet Volatinen und Volaten (Läufe) nebst den darin mit einbegriffenen Tonleitern (Skalen), sodann die Olengestaltungen, die Arpeggien (gebrochenen Akkorde), und endlich die übrigen sprungweisen Passagen. Gehen wir in Kürze auf diese verschiedenen Rubriken ein.

315. Was versteht man unter Volatinen?

Es seien gleich mehrere Begriffe zusammengefaßt. Man nennt eine stufenweise fortschreitende, gleichviel ob lange oder kurze, Reihe von schnell aufeinanderfolgenden Tönen einen Lauf, im Italienischen volata, wenn er von großer, volatina, wenn er von kleinerer Ausdehnung ist [54]). Erstreckt sich der Lauf gerade von Oktave zu Oktave, so heißt er eine Tonleiter; diese kann wiederum dem Dur- oder Mollgeschlechte angehören, oder auch eine chromatische Skala ausmachen. Ein Beispiel wird alles klarer veranschaulichen:



54) Das französische Wort roulade, das häufig auch im Deutschen gebraucht wird, entspricht ganz unserer Bezeichnung „Lauf" und dem Italienischen volata, während volatina einen kurzen Lauf, eine kleine Roulade bezeichnen würde. Das

Bei 1 und 2 geben wir zwei aneinandergereihte Volatinen, denen sich bei 3 eine (von der vierten Stufe anhebende herabsteigende Tonleiter von f dur anreiht. Eine umfangreiche, halb steigende, halb fallende Volate füllt den Takt 4 aus, an diesen Lauf schließt sich bei 5 eine von $\bar{a}$ zu $\bar{\bar{a}}$ emporsteigende chromatische Tonleiter an, die nach einem Sextensprunge im neuen Takte (bei 6) mit der sinkenden d moll-Skala endigt.

316. Wie verhält sich nun der Begriff Passage zu der Benennung Lauf?

Unter dem Namen der Passagen werden alle Koloraturfelder, die wir eben aufführten und noch aufführen werden, (z. B. Arpeggien, sprungweise Tonfolgen ꝛc.), zusammengefaßt, der Begriff Lauf schließt nur stufenweise Tonreihen in sich, die in gerader Linie fortschreiten. Wir werden jetzt zu einer Unterabteilung der Läufe übergehen, nämlich zu den Tonleitern, d. h. Oktavenläufen in bestimmt geregelter Tonfolge.

§ 43.

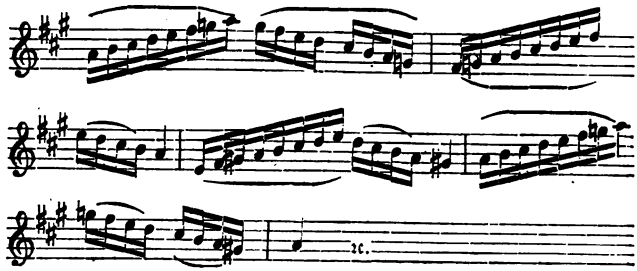
Die Dur- und Molltskalen; die chromatische Tonleiter.

317. Was ist in betreff der Durtonleiter zu bemerken?

Der Sänger hat hier besonders auf reine Intonation der beiden kleinen Sekunden zu achten, die sich von der dritten zur vierten, so wie von der siebenten zur achten Stufe in der Durtonleiter vorfinden. Lautet eine schnell gesungene Tonleiter unrein, so wird der Fehler zumeist bei den halben Tönen zu suchen und zu finden sein. Außerdem ist den Skalen — eigentlich richtiger: Läufen — mit leiterfremden Tönen die gehörige Berücksichtigung zu schenken, damit die dadurch herbeigeführten Ausweichungen und Modulationen klar und deutlich zur Geltung gelangen, z. B.

---

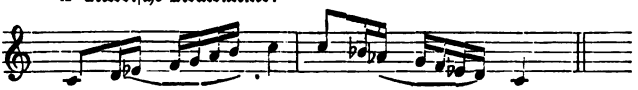
französische gamme ist gleichbedeutend mit scala, zu Deutsch: Tonleiter. Diese Auseinandersetzung schien uns nicht unnütz, weil die verschiedenen Benennungen so oft mißverstanden werden.



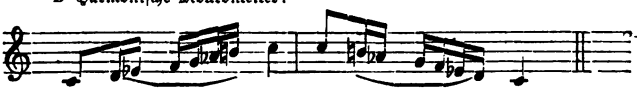
318. Erscheinen die Molltonleitern auch öfters auf dem Gebiete der Koloratur?

Man unterscheidet bekanntlich eine melodische und eine harmonische Mollskala, von denen die erstere im Absteigen andere Stufen aufnimmt, als im Emporsteigen, die zweite dagegen aufwärts und abwärts unverändert bleibt. Wir stellen hier die beiden Mollskalen nebeneinander:

A Melodische Molltonleiter:



B Harmonische Molltonleiter:

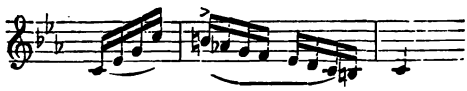


Die bei A verzeichnete Skala weist beim Aufsteigen im Verhältnis zu C dur nur eine erniedrigte dritte Stufe, die kleine Terz (c - es), auf, enthält dagegen im Absteigen außerdem noch die kleine Septime und Sexte (c - as und c - b). Die zweite Molltonleiter (vergl. B) erniedrigt im Auf- wie Absteigen die dritte und sechste Stufe — sind doch die kleine Terz und kleine Sexte die unterscheidenden Merkmale des Mollgeschlechtes im Vergleich zu Dur — läßt aber (im Widerspruch zur Vorzeichnung) die siebente Stufe h

ohne Erniedrigungszeichen. Dadurch entsteht nun von der sechsten zur siebenten Stufe das Intervall einer übermäßigen Sekunde, welches schon bei sinkender Tonfolge nicht leicht zu intonieren ist, in der steigenden aber bei schnellem Tempo kaum auszuführen wäre.

319. Man braucht deshalb wohl ausschließlich die melodische Mollskala in der Gesangsmelodie?

Allerdings tritt diese häufiger auf, während die harmonische in absteigender Folge selten, in aufsteigender aber — wenigstens als schneller Lauf — niemals angewendet wird. Zudem pflegt selbst die absteigende harmonische Molltonleiter fast immer eine solche taktliche Stellung zu erhalten, daß die Betonung auf die siebente Stufe fällt, z. B.



Ziemlich oft erscheinen dagegen kleinere oder größere Teile der einen, wie der andern Mollskala (Mollvolatinen) als rasche Tonfolgen, weshalb das Studium des Mollgeschlechtes für den jungen Sänger ganz unentbehrlich ist [55]).

320. Wie hat man es überhaupt anzufangen, um die Tonleitern rein und perlend auch in schnellem Tempo ausführen zu lernen?

Man beginne das Studium mit den kleinsten Notengruppen, Volatinen von zwei, drei, vier und fünf Noten — also Skalenteilen — und gelange so nach und nach bis zum Umfange der ganzen Tonleiter und darüber hinaus. Natürlich muß anfangs sehr langsam geübt und weder zu einem größeren Schnelligkeitsgrade, noch zu längeren Volaten über-

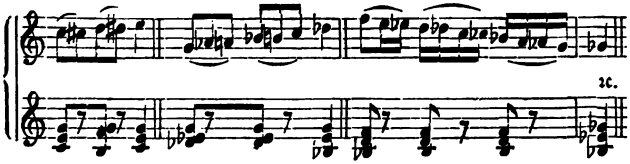
---

55) Wir haben diesem in der Gesangspraxis sehr vernachlässigten Studiengebiete in der zweiten Abteilung unserer „Schule der Geläufigkeit" Op. 43 und im praktischen Teile unserer „Kunst des Gesanges" Op. 111 die gehörige Berücksichtigung gewidmet und dort Mollvolatinen und Skalen in reichster Fülle zur Übung vorgeschrieben.

gegangen werden, bevor nicht die nötige Sicherheit in langsamem Tempo und in kleinen Volatinen gewonnen ist. Außerdem bleibt die stete, unveränderte Beibehaltung der bei der Bildung des ersten Tones angenommenen Mundstellung während der ganzen Dauer der Passage, sowie die gleichmäßige Verteilung des Atems unter alle Stufen der Tonreihe von größter Wichtigkeit.

321. Wie verfährt man beim Studium der chromatischen Skala?

Man beschränke sich wiederum zuerst auf den Raum eines kleinen Intervalles, z. B. einer Terz, deren halbe Töne man steigend und fallend im langsamsten Tempo übt, schreite nachher zur Quarte, Quinte ꝛc. und endlich bis zur Oktave fort, indem man jede neue Studie — selbst wenn die vorausgegangene schon in ziemlicher Schnelligkeit gelingt — in ganz langsamer Bewegung zu üben anfängt. Sehr gut wird es für die Reinheit der Intonation sein, wenn die chromatischen Stufen in möglichst gleichmäßige taktliche Gruppen verteilt und so geordnet werden, daß auf den betonten Taktteil (oder das betonte Taktglied oder Zeitteilchen) immer eine konsonierende, d. h. eine im Begleitungsakkorde enthaltene Note kommt. Das Ohr gewinnt damit einen Anhalt, und auch der Fluß der chromatischen Volatine oder Skala wird durch solche symmetrische Rhythmik sehr gefördert und erleichtert, z. B.



322. Müssen die chromatischen Tonreihen nicht aufs engste verbunden werden?

Ein portamento dürfte hier nur ausnahmsweise angewendet werden (vergl. 397), dagegen ist ein legato wohl am Platze. Die Töne müssen — wie überhaupt in allen

stufenweisen Passagen — jeder seine Selbständigkeit, seinen Anfang und sein Ende haben und gleichwohl eng an die Nachbartöne gereiht erscheinen, wie die Perlen an einer Schnur.

323. In welcher Weise erreicht der Schüler diese Bedingung einer fließenden Koloratur?

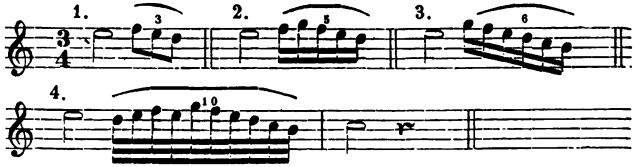
Er wird wohl daran thun, denjenigen Vokal, der der Passage zu Grunde gelegt ist, bei jeder Tonstufe in Gedanken noch einmal zu wiederholen. Auf diese Weise reiht sich a an a, o an o eng an, ohne daß die Töne verwischt und ineinandergezerrt werden, und der Sänger entgeht gleichzeitig dem entgegengesetzten Fehler eines widrigen aspirato, d. h. des Hervorstoßens jedes einzelnen Tones mittels des mehr oder weniger scharfen Hauchlautes h (vergl. 167).

§ 44.

Die Olengestaltungen.

324. Was versteht man unter dieser Bezeichnung?

Bei der Betonungslehre haben wir schon einmal von den Olengruppen gesprochen (vergl. 231). Wenn irgend eine größere oder kleinere Note statt in zwei oder vier gleiche Noten, in drei, fünf, sechs, zehn (oder jede andere Zahl von gleichartigen) Noten zerlegt wird, so erhalten die dadurch entstehenden Gruppen den Namen der Olen, also Triolen, wenn es sich um drei Noten handelt, die an die Stelle von zweien treten, Quintolen, wenn fünf — Sextolen, wenn sechs — Septimolen, wenn sieben — Novemolen und Dezimolen, wenn neun oder zehn Noten zu einer Olengruppe vereinigt werden, z. B.



Jedem der drei ersten Beispiele (1, 2 und 3) würde der, nur beim vierten wirklich verzeichnete, Schlußtakt 5 anzuhängen sein. Bei 1) ist das letzte Viertel des Taktes statt in zwei in drei Achtelnoten, d. h. in eine Achteltriole zerlegt; bei 2) tritt eine Quintole an die Stelle der vier Sechzehnteile, die dem dritten Taktteile gehören würden; bei 3) sogar eine Sextole, während bei 4) die acht Zweiunddreißigstel des dritten Viertels in eine Gruppe von zehn Zweiunddreißigsteln, eine Dezimole, umgewandelt erscheinen.

325. Werden die Olengruppen stets durch die betreffende Ziffer über der Gruppe charakterisiert, wie in den vorstehenden Beispielen?

Bei abnormeren Gestaltungen, wie Quintolen, Septimolen, Novemolen u. dgl. m., schreibt man die bezeichnende Ziffer wohl immer über die Note, dagegen unterbleibt diese Angabe häufig bei dem Auftreten von Triolen und Sextolen, besonders wenn sich dergleichen Gruppen in einer Melodie mehrmals wiederholen, es steht alsdann höchstens über den ersten Triolen oder Sextolen eine 3 oder 6.

326. Bieten die Olengestaltungen für die Ausführung bedeutende Schwierigkeiten?

Sie verlangen einen feinen Sinn für Takt und Rhythmus und vielfache Übung in der gleichmäßigen Aneinanderreihung einer ungeraden, oder doch taktlich unregelmäßigen Anzahl von Tönen, stehen aber sonst, je nach ihrer geringeren oder größeren Ausdehnung, mit den andern Läufen auf gleicher Schwierigkeitsstufe.

327. Wodurch gelangt der Schüler am sichersten zu jener Gleichmäßigkeit der Verbindung der Töne in Olengruppen?

Die erste Note jeder Olengestaltung wird ein wenig betont. Nach dieser leisen Inflexion muß die Stimme sofort auf die folgenden Töne weitergleiten und die ganze Zahl derselben genau in der Zeit auszuführen bemüht sein, die bis zum Eintritte der nächsten, sich an die Olengruppe anschließenden Note (oder Pause) gegeben ist, ohne auf einem

Tone länger zu weilen, als auf dem andern. Das Ohr gewinnt durch anhaltende Übung zuletzt ein Bild des genauen Maßes, welches jeder einzelnen Note zukommt, wie wir ja auch ein Augenmaß besitzen, das uns den richtigen Blick für die Entfernung der Körper von einander verschafft. — Von genauer Rechnung kann hier nicht die Rede sein, es muß vielmehr ein feinfühliges Verteilen der ungleichen Notenzahl ins Bewußtsein treten, das uns eine Herrschaft über derartige Unregelmäßigkeiten gewährt.

§ 45.

Die Arpeggien.

328. Was bezeichnet dieser Ausdruck?

Unter Arpeggie versteht man die melodische Aufeinanderfolge der verschiedenen in einer Harmonie enthaltenen und dieselbe (durch ihr gleichzeitiges Erklingen) zum Dreiklang, Vierklang ꝛc. machenden Töne — oder wie man auch zu sagen pflegt: einen gebrochenen Akkord [56]).

329. Kommen die Arpeggien im kolorierten Gesange oft vor?

Sie bilden eines der beliebtesten Aushülfsmittel für diejenigen Sänger, die in stufenweisen Läufen nicht exzellieren und es daher vorziehen, den ganzen Umfang ihrer Stimme in Schlußkadenzen und auf Fermaten arpeggiando zu durchlaufen.

330. Sind denn diese akkordlichen Passagen leichter auszuführen?

Die natürliche Begabung der Sänger für das unermeßliche Gebiet der Koloratur ist eine sehr verschiedenartige. Dem Einen werden die Gesangsmanieren, gruppetti, Triller ꝛc. sehr leicht, während ihm die Ausführung von Volaten, Ton-

---

[56]) Die letztere Bezeichnung, die für den Gesang ziemlich unbestimmt ist, hat im Klavierspiel ihre Berechtigung bei Akkorden, deren Töne (statt gleichzeitig) nach einander angeschlagen werden sollen, was durch das bekannte Zeichen vor dem Zusammenklange angedeutet wird. Der Ausdruck Arpeggie kommt vom italienischen Worte arpa (Harfe) her und sagt eben, daß die Töne — nach Art der Harfe — nach einander anzugeben sind.

leitern oder auch Arpeggien große Mühe bereitet; ein Anderer führt Arpeggienpassagen selbst in ziemlich schneller Folge ohne sonderliche Mühe aus, dagegen scheinen ihm wiederum die Doppelschläge, Triller und geraden Läufe unüberwindliche Schwierigkeiten zu bieten ꝛc.

331. Kann in solchen Fällen die Schule und fleißiges Studium nicht abhelfen?

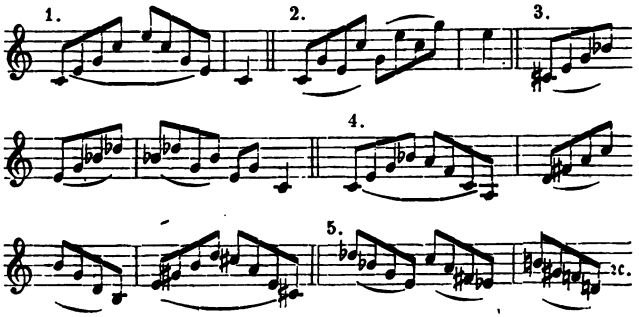
Gewiß; ist es auch durchaus nicht notwendig, daß jeder Sänger in allen Koloraturgenren exzelliere, so kann und muß er doch die verschiedenartigen Schwierigkeiten bis auf einen gewissen Grad überwinden lernen. Dies pflegt aber vielen jungen Sängern bei den einfacheren Arpeggiengängen verhältnismäßig am leichtesten zu gelingen, besonders denen, die im Besitze eines feinen Gehöres sind.

332. Worin bestehen die Anforderungen an eine gelungene Wiedergabe vorgeschriebener Arpeggien?

Zunächst in einer gleichmäßig durchgebildeten Stimme, die auf allen Vokalen und in allen Stärkegraden (in der einen, wie andern Lage ihres Umfanges) leicht anspricht, sodann in einer glockenreinen Intonation, die freilich überall, hier aber am meisten not thut, wo es sich darum handelt, nicht bloß eine Melodie, sondern auch eine Harmonie zu Gehör zu bringen.

333. Es war oben von einfacheren Arpeggiengestaltungen die Rede; wie verhält es sich mit weiteren, schwierigeren Akkordfolgen?

Die Schwierigkeit arpeggierter Passagen ist um so größer, je öfter einmal die Richtung solcher Tonfolgen zwischen Fallen und Steigen wechselt, d. h. dadurch unterbrochen wird, daß einzelne tiefere oder höhere Töne mitten im Steigen oder Sinken der Passage wieder aufgenommen werden, je komplizierter anderseits die akkordliche Grundlage sich gestaltet, auf der die Arpeggie aufgebaut ist, oder je öfter und schneller — bei fortgesetzter Arpeggienfolge — die Harmonieen wechseln. Betrachten wir einmal die folgenden Beispiele:



Bei 1 begegnet uns ein in ununterbrochener Richtung erst steigender dann fallender und deshalb leicht ausführbarer Durdreiklang als Arpeggie, bei 2 bereitet die sprungweise, durch Nachholung anfänglich ausgelassener (oder auch Wiederholung bereits dagewesener Töne stets im Steigen unterbrochene) Form der Arpeggie schon größere Schwierigkeiten; diese vermehren sich bei 3, wo zu dieser unterbrochen steigenden und fallenden Richtung der Arpeggie noch die Basis des verminderten Septimenakkordes kommt, welcher äußerst schwer rein zu intonieren ist. Bei 4 und 5 stehen Arpeggiengruppen vor uns, die schon einen sehr geübten Sänger verlangen, indem die Stimme bei 4 Modulationen und zwar in einer Art von Sequenz ausführen, d. h. erst den Dominantakkord von f, dann den von g, endlich den von a 2c. zu Gehör bringen muß, von denen jeder seine Auflösung in den betreffenden tonischen Dreiklang erfährt, — bei 5 aber gar eine Reihe verminderter Septimenharmonieen, die jedesmal eine Stufe tiefer liegen, auszuführen hat, gewiß die gewagteste Anforderung, die an die Intonation und Fertigkeit des Sängers überhaupt gestellt werden kann.

334. Kommen derartige Arpeggienpassagen überhaupt vor? Henriette Sontag und andere grundmusikalische [57])

[57]) Es bedarf wohl kaum der Erwähnung, daß ohne genaue Kenntnis der Gesetze der Harmonie und Modulation — die übrigens für jeden gebildeten Sänger unerläßlich bleibt — an dergleichen Aufgaben nicht gegangen werden kann.

Gesangsvirtuosinnen haben sich solche Arpeggienfolgen in größeren Schlußkadenzen (vergl. 343) wohl erlaubt. Sie erscheinen jedoch jedenfalls — selbst bei der vortrefflichsten Ausführung — mehr bewundernswert als schön, und können überhaupt nur dadurch eine Berechtigung erlangen, wenn die Sängerin alle Schwierigkeiten mit so spielender Leichtigkeit überwindet, daß man dieselben kaum gewahr wird. In langsamster Bewegung gesungen, dürften sie indessen für den Schüler vortreffliche Intonations- und Treffübungen abgeben.

§ 46.

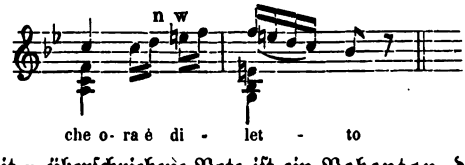
Weitere sprungweise Passagen.

335. Welcher Unterschied waltet zwischen den sprungweisen Passagen, mit denen wir uns jetzt beschäftigen sollen, und den eben besprochenen Arpeggien ob?

Es giebt viele Passagen, in denen die Sprünge mit stufenweisen Tonfolgen von kürzerem oder längerem Umfange gemischt sind, die also nicht — wie die Arpeggien — sich darauf beschränken, die im untergelegten Akkorde enthaltenen Töne in melodischer Folge zur Darstellung zu bringen, sondern den Neben- und Wechseltönen zugleich ein Feld der Wirksamkeit eröffnen.

336. Was versteht man unter Neben- und Wechselnoten?

Ein Akkord hat durchaus nicht immer bloß die ihm angehörenden Töne als Melodienoten zu tragen, vielmehr oftmals eine ganze Anzahl fremder Durchgangsnoten. Diese heißen Nebentöne, wenn sie auf unbetonte, Wechseltöne, wenn sie auf betonte Taktteile oder Taktglieder fallen, z. B.



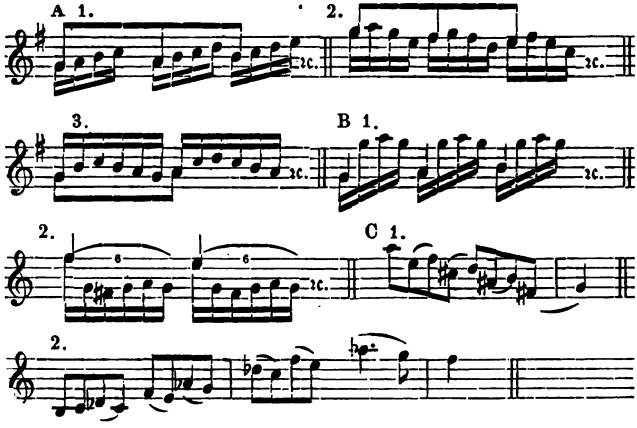
Die mit n überschriebene Note ist ein Nebenton, die mit w bezeichneten Stufen sind Wechseltöne.

337. Lassen sich die (außer den Arpeggien) sonst noch vorkommenden sprungweisen Passagengenre in Rubriken bringen?

Dies würde ein Ding der Unmöglichkeit sein, denn ihre Zahl und Mannigfaltigkeit ist unermeßlich. Das Studium guter Vokalisen und Solfeggien (vergl. § 48), zu dem der strebsame junge Sänger nicht genug angehalten werden kann, ist am besten dazu geeignet, die Stimme auch in Hinsicht auf diesen Koloraturgenre mit reichlichem Material zu versorgen und geschickt zu machen. Wir müssen — wie dies schon mehrfach der Fall war — uns hier damit begnügen, auf einige besonders wichtige Passagengenre hinzuweisen.

338. Welche wären das?

Hierher gehören z. B. alle Arten figurierter Tonleitern, ferner Läufe, die sich in gerader Richtung steigend oder fallend fortbewegen, dazwischen aber durch eingestreute (sich häufig Ton um Ton wiederholende) Notengruppen unterbrochen werden, endlich auch Passagen, in denen die von der vorausgegangenen Note sprungweise entfernten Töne, bestimmten harmonischen Gesetzen der Auflösung Folge leistend, sich nach unten oder oben fortbewegen müssen, u. dergl. m., z. B.



Bei A 1, 2 und 3 sehen wir die Anfänge von drei figurierten (bei 1 und 3 steigenden, bei 2 fallenden) Tonleitern; bei B 1 steigende, bei B 2 fallende melodische Tonfolgen, die durch ein sprungweise dazwischentretendes Motiv unterbrochen werden; bei C 1 verlangen die den Quartensprung beendigenden Noten (e, cis, ais und fis) die Auflösung nach oben, bei C 2, wo die sprungweise auftretende Note (f, as, des, f, as) eine Appoggiatur zum nachfolgenden Tone bildet, über welchem sie liegt — eine Fortschreitung nach unten.

339. Wie verhält sich der Schüler beim Studium so schwieriger Passagen?

Es wird sehr ratsam sein, die komplizierteren Tonfolgen zuerst in Teile zu zerlegen und sich dieselben mehrmals — auf einem rein gestimmten Instrumente, ohne welches der Sänger niemals üben sollte — vorzuspielen, bevor man zu ihrer gesanglichen Ausführung schreitet[58]). Dann aber wähle man wiederum zuerst eine ganz langsame, und erst nach und nach eine schnellere Bewegung, und achte stets auf die oftmals erwähnten notwendigen Grundbedingungen jeder vollkommenen Koloratur — reinste Intonation, unverändert gleiche Mundstellung und zweckmäßige Verteilung des Atems.

§ 47.

Die Kadenzen.

340. Was versteht man unter einer Kadenz?

Eine größere oder auch kleinere, zwischen zwei Perioden oder Teile eines Tonstücks gestellte Reihe von Tönen — meist Passagen —, welche vom Komponisten in den seltensten Fällen in taktlicher Geltung verzeichnet sind, vielmehr als eine Art von Zwischen- oder Nachsatz fermatenartig eingeschaltet werden.

58) Es ist überhaupt durchaus unnütz, den Stimmwerkzeugen eine anstrengende Arbeit zuzuweisen, welcher zuerst auf rein musikalischem Wege durch Analysieren und Vorspielen vorgearbeitet werden kann. — So sollte man auch die Übung im ruhigen und tiefen Atemholen (vergl. 67) anfänglich ganz von der Tonbildung trennen, d. h. gehörig ein- und ausatmen lernen, ohne dabei zu singen.

341. Welchen Zweck hat eine solche Kadenz?

Am Schlusse einer Periode oder des Teiles einer Arie dient sie oft dazu, in die neue Periode oder den nächsten Teil, meist wohl in eine neue Tonart, hinüberzuleiten, manchmal auch in ein früher gesungenes, durch Zwischensätze unterbrochenes Gesangsthema zurückzuführen. Nicht selten hat sie bloß die Bestimmung, ein Musikstück effektvoll und brillant abzuschließen; der Komponist oder Sänger entfaltet dann in seiner Fermate oft den reichsten Passagenschmuck, da ihm die Wahl bleibt, jeden Koloraturgenre zu benutzen.

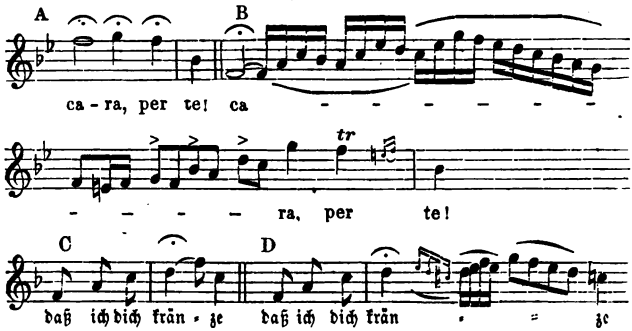
342. Hat der Sänger auch diese Freiheit?

Die Kadenz wird vom Komponisten zumeist nur durch einen oder mehrere mit Fermaten versehene Töne angedeutet, deren weitere Ausführung dem Geschmack, der Geschicklichkeit und vor allem der Phantasie des Sängers anheimgestellt bleibt. Selbst in den Fällen, wo der Komponist die Kadenz in kleineren Nötchen verzeichnet hat, ist es dem ausführenden Künstler gestattet, von derselben abzuweichen, Zusätze oder Auslassungen vorzunehmen, ja sogar eine ganz neue Kadenz zu erfinden und statt der vorhandenen einzulegen. Sehr oft räumt der Autor dem Sänger diese Freiheit durch Hinzufügung der Worte: ad libitum (nach Belieben) oder auch: cadenza a piacere direkt ein. Nur in dem einen, wie bemerkt seltenen, Falle, wo die Kadenz in gewöhnlicher großer Notenschrift und taktlicher Einteilung (und zwar ohne den eben genannten Zusatz: a piacere d. h. nach Gefallen) vorgeschrieben ist, wird es für den Künstler Pflicht sein, keine Änderung vorzunehmen, sondern der Weisung des Autors getreulich Folge zu leisten.

343. Hat der Sänger, wenn er selbstschöpferisch auftreten, d. h. eine Kadenz nach eigener Erfindung singen soll, keinen Wegweiser auf dem unermeßlichen Tongebiete? Ist ihm nichts verwehrt und nichts Bestimmtes zur Pflicht gemacht?

Sein einziger Wegweiser ist der gute Geschmack, den er sich durch eifriges Studium der verschiedenen Rich-

tungen der Vokalmusik und durch Beobachten der Schreibweise der größten deutschen, französischen und italienischen Komponisten aneignen muß. Verwehrt ist dem Sänger nur das, was gegen den guten Geschmack verstößt; er wird sich also z. B. wohl hüten müssen, in eine gefühlvolle und ruhige Kantilene, oder gar in eine religiöse Arie, am Schlusse eine Kadenz einzulegen, die von glänzenden Volaten, Arpeggien und Trillern strotzt, wie er anderseits nicht zum Abschlusse einer Bravourarie (vergl. Anhang A) eine langsame und pathetische, in einfachen Intervallen einherschreitende Kadenz wählen dürfte. Er muß außerdem unterscheiden, welchen Komponisten, welche Nationalität, welchen Stil er vor sich hat, um der Eigentümlichkeit jedes Autors gebührend Rechnung zu tragen. Wir setzen noch zwei Kadenzen als Schlußbeispiele her:



Während wir die bei A mit Fermaten überschriebenen Schlußnoten einer leicht tändelnden und bravourreichen italienischen Arie bei B zu einer längeren (für den italienischen Bravourgesang noch verhältnismäßig sehr kurzen) Kadenz ausgebeutet haben, erlaubten wir uns in der Fermate der bekannten Mozartschen Arie bei C nur die Einschaltung weniger, in schmelzendem legato auszuführender und durch einen langsamen, sanften gruppetto eingeleiteter Kadenznoten (siehe D).

344. Ist in betreff der Kadenzen noch etwas zu bemerken?

Es darf nicht unerwähnt bleiben, daß die Gesangvirtuosen früherer Zeiten alle, selbst die umfangreichsten, Kadenzen in einem Atemzuge ausführten, was leider jetzt so wenig beachtet zu werden pflegt, daß die meisten der heutigen Sänger in der bei B gegebenen Kadenz gewiß wenigstens einmal, wenn nicht zweimal zum Atemholen absetzen würden.

345. Giebt es auch mehrstimmige Kadenzen?

Allerdings; doch werden dieselben vom Komponisten in Noten vorgeschrieben, da es sich hier um das Zusammenwirken mehrerer Sänger handelt. Es versteht sich von selbst, daß, wo dies nicht geschehen ist und zwei oder mehr Künstler eine gemeinsame Kadenz ausführen wollen, sie diese vorher verabredet, niedergeschrieben und sorgfältig einstudiert haben müssen, indem hier von einer Improvisation bei der öffentlichen Aufführung nicht wohl die Rede sein kann.

346. Darf sich der einzelne Sänger der Inspiration des Augenblickes überlassen, wenn er zur Ausführung einer Kadenz schreitet?

Es wird für ihn immer geratener sein, sich vorher ein genaues Bild von der Aufeinanderfolge der Passagen ꝛc. zu machen, die er in dieser oder jener Fermate anzubringen und einzuflechten gedenkt, damit er nicht das an und für sich Schöne am unrechten Orte anbringe, oder sich in seinen Kadenzen zu oft wiederhole. Nur geniale Künstlernaturen werden sich ohne Scheu der Inspiration des Augenblickes hingeben können.

§ 48.

Die Vokalisen und Solfeggien.

Das gesamte Gebiet des kolorierten Gesanges bedarf natürlich sehr anhaltender und methodischer Studien. Für diese bieten die zahlreichen Vokalisen und Solfeggien guter Meister das beste Material, indem sie den Schüler in allen Richtungen der Technik tüchtig machen und ihm zugleich eine große

Menge von Tonmotiven und Passagen zur Benutzung bei seinen Kadenzen an die Hand geben. (Siehe Anhang C, X.)

347. Was versteht man denn unter Vokalisen?

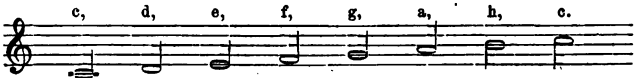
Die Vokalisen sind Musikstücke, die in Lied- oder Rondoform geschrieben und mit keinem Texte versehen, sondern zum Studium der verschiedenen Vokale für den Sänger bestimmt sind und ihn zugleich, wie bemerkt, auf alle Schwierigkeiten des ganzen vokalen Tongebietes (so im getragenen, wie im kolorierten Gesange) vorbereiten und zu ihrer Überwindung tüchtig machen sollen.

348. Was bedeutet aber die Benennung Solfeggie?

Eine jede Vokalise wird zur Solfeggie, sobald man den Tönen — statt sie auf bloßen Vokalen zu singen — die italienischen Benennungen der Noten unterlegt.

349. Wie heißen dieselben?

Wir wollen über die acht Stufen der folgenden Tonleiter die deutschen, unter die Töne dagegen die italienischen Notennamen setzen:



Man nennt also dasselbe Musikstück Vokalise (oder sagt: der Schüler vokalisiert), wenn die Melodie nur auf Vokalen gesungen wird, dagegen Solfeggie, sobald die Silben do, re, mi, fa, sol, la, si, die von Guido Aretino herrühren [59]),

[59]) Diese Benennungen sind den ersten Silben der Verszeilen eines Hymnus an den heiligen Johannes entnommen, welcher also lautet:

Ut queant laxis
Re sonare fibris
Mira gestorum
Famuli tuorum:
Solve polluti
Labii reatum,
Sancte Johanne!

Statt des ut ward, wie oben bemerkt wurde, später do substituiert; die letzte Silbe si — welche von Erycius Puteanus, einem Niederländer, hinzugesetzt ward, ist aus den Anfangsbuchstaben der beiden Schlußwörter gebildet.

den betreffenden Noten in solcher Weise untergelegt werden, daß eine jede ihren Namen erhält. In diesem Falle solfeggiert der Schüler, er wendet die Solmisation an — im Gegensatze zur Vokalisation.

350. Wozu dient das Solfeggieren mit den untergelegten Silben?

Es soll den jungen Sänger auf die Aussprache von Silben und die schnell wechselnde Folge verschiedener Vokale und Konsonanten vorbereiten, ihn auch immer daran erinnern, auf welcher Tonstufe er weilt, um mit dem Zeichen des Tones zugleich möglichst eine Idee seines Klanges wachzurufen.

351. In jenen Silben fehlen aber viele Konsonanten, und der Vokal u ist in ihnen gleichfalls nicht vertreten?

Früher nannte man die Note do: ut (vergl. die Anmerkung 59), wie sie bei den Franzosen noch heute heißt. Der Schüler mag sich übrigens neben den Solmisationssilben auch recht wohl jener anderen, von Graun eingeführten, Silben bedienen, die wir im obigen Beispiel unter die Guidonischen gesetzt und in Parenthese geschlossen haben. Die Anwendung dieser Silben, in denen alle fünf Vokale, auch die gelinderen und härteren Konsonanten gleicher Bildung (d und t, b und p), so wie die Nasenlaute m und n vertreten sind, wird nach den ersten drei Namen der Silben Damenisation genannt.

352. Wird bei der Damenisation in gleicher Weise verfahren, wie bei der Solmisation?

Man kann jede der Silben: da, me, ni, po, tu, la, be als die Benennung eines Tones ansehen und sie ausschließlich für denselben anwenden, daneben aber diese Silben auch in stets gleichmäßiger Aufeinanderfolge absingen, unbekümmert darum, welche Tonhöhe die betreffende Note einnimmt; es bleibt dann natürlich eine reine Sprechübung.

353. Kann eine jede Vokalise zur Solfeggie gemacht und als solche geübt werden?

Die Möglichkeit ist immer gegeben, doch wird man Vokalisen, die in schnellem Zeitmaße gesungen werden sollen und

reiche Volaten und andere Passagen enthalten, zweckmäßiger nur auf verschiedenen Vokalen und nicht mit den Solmisations- oder Damenisationssilben üben. Es ist damit keineswegs gesagt, daß ein Solfeggieren selbst im schnellsten Tempo nicht zulässig sei, wir halten dies im Gegenteil für eine vortreffliche Vorstudie für eine gewandte und fließende Behandlung der Aussprache; — nur müssen alsdann die Melodietöne allein mit Namen genannt werden, während das eigentliche Passagenwerk zu vokalisieren, oder wenigstens nur jeder Gruppe von drei oder vier Noten eine Solmisationssilbe unterzulegen ist. — Übrigens dienen die Vokalisen und Solfeggien — was nicht oft genug wiederholt werden kann — ebensosehr als Vorstudien für den getragenen Gesang[60]).

354. Was kann man in diesem Falle an ihnen lernen?

Vor allem die Kunst einer guten Einteilung und Verwendung des Atems, der Ausgleichung der Stimme nach allen Richtungen hin, in Bezug auf Tonkraft, Tragweite, Vokalfarbe u. dergl. m. In den Solfeggien wird die ruhig hinfließende Kantilene erlernt, das legato, staccato, portato, stentato, marcato, martellato, sowie die Geschicklichkeit der messa di voce gewonnen. Daß die Aussprache, sowie das Studium der Koloratur in den Solfeggien ein Hauptmoment bildet, ward schon früher erwähnt.

355. Kann das alles nicht ebenso gut an Liedern und Arien erlernt werden?

An ihnen soll man das Erlernte anwenden, aber nicht seine Studien machen; dafür sind die Werke unserer Meister doch wahrhaftig nicht geschaffen. Wer an der Solfeggie oder Vokalise die Fähigkeit erlangt hat, den Sinn und die Bedeutsamkeit einer Melodie — auch ohne Textworte — herauszufühlen,

---

60) C. Pruckner sagt: „Ich weiß, daß ich Opposition finde, wenn ich mich gegen die Solfeggie erkläre, doch bin ich nicht gegen die Solfeggie an sich, sondern nur gegen ihre vorzeitige Anwendung, ehe der Schüler den Gebrauch seiner Stimme vollkommen in seiner Macht hat". Es liegt auf der Hand, daß er sie dann überhaupt nicht mehr braucht!

reich und schön zu nüancieren und zu accentuieren, der wird gewiß den Anforderungen des Komponisten gerecht werden, wenn er zur Ausführung von Liedern und Arien ꝛc. schreitet. Die in der Solfeggie gewonnene Kehlfertigkeit, der dort erlangte große Ton, die Kraft und Ausdauer des Atems (und mit ihm der Stimme) wird sich nachher trefflich bewähren und den Schüler zu allen höchsten und schwierigsten Aufgaben der Kunst — wenigstens in Hinsicht auf technische Wiedergabe und musikalischen Vortrag — befähigen.

356. Ist der Sänger also mit Lernen zu Ende, wenn er zu Liedern und Arien fortschreitet?

Der Künstler hört niemals auf zu lernen, doch wird nur der zu der Höhe der Kunst emporsteigen, der die ernstesten und ausdauerndsten Studien gemacht und sich die Freiheit erworben hat, sein ganzes Denken und Empfinden dem geistigen Durchdringen und Erfassen eines Tonwerkes, der seelischen und schöpferischen Wiedergabe der Kompositionen unserer herrlichen Meister zu widmen — ohne jeden Augenblick durch die Halsstarrigkeit und den Ungehorsam seiner Stimme, seines Atems, seiner Sprache im kühnen Fluge gehemmt und an seine Sterblichkeit gemahnt zu werden.

Fünfte Abteilung.

Vortragslehre.

§ 49.

Vortrag und Ausdruck.

Wir haben nun das gesamte Gebiet der Technik durchlaufen, die durch unsere Stimmwerkzeuge zu bildenden, durch die Mundteile ꝛc. zu artikulierenden und nach musikalischen Gesetzen zu verwendenden Töne und ihre Verbindung zu Tonreihen einer eingehenden Erörterung unterzogen und damit die eine Definition des Begriffes „Gesang" erschöpft. Jetzt wird es an der Zeit sein, der andern, geistigen Bedeutung dieses Wortes näher zu treten und an jene zweite Definition anzuknüpfen, nach welcher der Gesang als die Tonsprache unseres innersten Lebens, als der Ausdruck unserer Gefühlswelt in Wort und Ton bezeichnet wurde (vergl. 2). Dies führt uns in das Gebiet der Vortragslehre.

357. Läßt sich der Vortrag überhaupt lehren?

Man wird am besten thun, da, wo es sich um die Wiedergabe eines Tonstückes handelt, zwei Faktoren zu unterscheiden: den Vortrag und den Ausdruck. — Die verständige, korrekte, technisch sichere und durch Nüancen belebte Ausführungsweise, der Vortrag eines Werkes, läßt sich bis auf einen gewissen Grad recht wohl erlernen; jenes tiefinnerste, empfindungs- und phantasiereiche, zündende Erfassen eines Tonstückes, jene warme und wahre Reproduktion aller vom Dichter und

Komponisten darin ausgesprochenen Empfindungen, Affekte und Leidenschaften — der Ausdruck — kann von keinem Meister der Welt gelehrt werden; er ist eine Gabe des Himmels, ein Kennzeichen wahrer Künstlernaturen und das Höchste in jeder Kunst! Möchten wir doch nie vergessen, daß Alles, was bisher gelehrt und gelernt wurde, nur Mittel zum Zwecke, zu jenem herrlichen Endziele war, dem künstlerischen Denken und Empfinden den wahrsten Ausdruck geben zu können.

358. Dann mag wohl der Sänger, welcher mit der Himmelsgabe des Ausdruckes beschenkt ward, eingehender technischer Studien entraten können, da ihn sein Genius das Rechte treffen lehrt — und es wird mehr dem weniger Begabten anzuempfehlen ein, sich eine möglichst bedeutende Fertigkeit zu eigen zu machen, um durch Virtuosität der Ausführung das zu ersetzen, was ihm an Wärme des Ausdruckes abgeht?

Die technischen Studien bleiben für jeden Sänger unerläßlich, mag er geistig begabter sein und wärmer empfinden, oder nicht. Was würden dem Bildhauer und dem Maler seine schönsten und erhabensten Gedanken und geistigen Schöpfungen helfen, wenn ihm die geschickte Hand zur Ausführung seiner Ideen, die Gewalt über das Material und dessen künstlerische Behandlung abginge? Er könnte das ja niemals ins Leben rufen, was ihm als Ideal vorschwebt, nie seinen Gedanken die Verwirklichung folgen lassen, wenn er den spröden Stein nicht zu bearbeiten, die tausend und aber tausend Farbentöne nicht zu mischen gelernt hätte. — Und warum wollten wir (um bei der Gesangskunst stehen zu bleiben) dem Sänger jene technischen Geschicklichkeiten erlassen, deren Vollbesitz doch bei jedem Instrumentalkünstler stillschweigend vorausgesetzt wird? Nicht in der Art und dem Umfange der Studien wird sich der geschickte Künstler vom genialen unterscheiden, sondern in dem schließlichen Enderfolge, welchen die Beherrschung der gesamten Technik beim Einen oder Andern hat. Der vielleicht in mancher Beziehung Talentvolle, aber geistig weniger Gesegnete, wird eben bei der möglichst vollendeten musikalischen Ausführung, bei der vollen Entfaltung der erlangten

Geschicklichkeiten stehen bleiben und im besten Falle durch einen guten Vortrag exzellieren — während die geniale Künstlernatur sich von der vorigen Beschränkung zu fesselloser Freiheit aufschwingen, sich ihren Inspirationen überlassen und die ganze Skala der Empfindungen und Affekte, der Freuden und Schmerzen vor unserem Ohre durchlaufen kann, daß wir uns magisch ergriffen und fortgerissen fühlen von der siegenden Macht der Tonkunst und dem unendlichen Zauber einer menschlichen Stimme, der das Material nicht allein dienstbar, nein zugleich Träger der Gedanken und Dolmetscher der Empfindungen geworden ist.

359. Womit hat sich also die Vortragslehre zu beschäftigen?

Sie wird den Atem, der bisher nur von der physischen Seite (als notwendiger Stoff zum Tone) betrachtet wurde, nun in seiner deklamatorischen, musikalischen und psychischen Bedeutsamkeit darzustellen und die zweckmäßige Anwendung aller Kunst- und Vortragsmittel, z. B. des portamento, der messa di voce, der verschiedenen Accentuationsweisen ꝛc. zu lehren haben. Nicht minder ist es Aufgabe der Vortragslehre, die geistige Seite der Laut- und Sprachbildung zu betrachten, die vielfachen Vokal-, d. h. Tonfarben zu besprechen, durch deren wechselreiche Anwendung der Gesang Leben und Geist gewinnt; — ebenso die Bedeutsamkeit der Artikulation und Belautungsart der Konsonanten wie Vokale (und ihrer Vereinigung zu Silben) gebührend zu berücksichtigen u. dgl. mehr. Wir können allen diesen Feldern hier natürlich nur eine ganz allgemeine Besprechung zu teil werden lassen, um den Lehrer wie Schüler anzuregen und zu weiterem Nachdenken über die künstlerische Verwendung der unendlich reichen Vortragsmittel zu veranlassen. — Vergessen wir aber nicht, noch einmal auf die Notwendigkeit einer allgemeinen und umfassenden Bildung des Geistes für den jungen Sänger hinzuweisen; ohne sie kann er die Schöpfungen unserer klassischen Tondichter nicht in ihrem vollen Werte begreifen, also auch nimmermehr befriedigend wiedergeben.

§ 50.

Der musikalische Atem.

360. Was hat denn der Atem, wenn er sonst gut und geschickt aufgenommen und ausgegeben wird, mit der Musik zu schaffen?

Der Atem ist das Ein und All des Sängers, seine künstlerische Verwendung muß also für den Vortrag von der größten Wichtigkeit sein. Lernten wir ihn bisher nur von der physischen Seite kennen, so wird er uns jetzt als Ausdrucksmittel zu beschäftigen haben. — Vor allem kommt hier in Betracht, an welcher Stelle eine Melodie durch Absetzen zu erneutem Atemholen unterbrochen werden darf, da der dazu geeignete Moment doch in den wenigsten Fällen durch Pausen angedeutet ist.

361. Man nimmt wohl am besten beim Taktstriche Atem?

Das ist ganz falsch, obschon es sehr allgemein zu geschehen pflegt. Es gilt im Gegenteil die Hauptregel, daß der Sänger vor den unbetonten, schwachen Taktteilen und Taktgliedern zum Atemschöpfen absetzen, dagegen das Einatmen am Anfange oder (bei zweiteiligen Taktarten) in der Mitte des Taktes soviel als möglich vermeiden soll.

362. Worauf gründet sich diese Regel?

Die Takte und Takthälften würden zu deutlich, zu auffallend markiert werden, wenn man gerade vor den schweren Taktteilen Atem nähme. Es müßte dies einen ebenso störenden Eindruck machen, als wenn jemand das Metrum eines Gedichtes durch regelmäßiges Einhalten am Schlusse der Verszeilen, oder bei jedem Reime zur Anschauung bringen wollte.

363. Welcher Note ist die zum Atemholen erforderliche Zeitdauer zu entnehmen, der Note, vor welcher, oder derjenigen, nach welcher geatmet werden soll?

Sicherlich der vorausgegangenen, weil diese zur vorgeschriebenen Zeit erklungen ist und eher ein Teilchen ihrer taktlichen Geltung einbüßen kann, als die nachfolgende, deren rechtzeitiger Eintritt nicht verzögert werden darf.

364. Welche weitere Regel ist in betreff des Atems zu beobachten?

Der Sänger sollte seinen Atem bei jeder größeren, wie kleineren Pause (außer in den Fällen, wo eine solche sich vielleicht Note um Note wiederholt, z. B. bei einem durch Pausen angedeuteten staccato), erneuern, selbst wenn er noch weiter fortsingen zu können meint, weil sich oft späterhin, wenn der Luftvorrat zu Ende ist, keine passende Stelle zum Absetzen finden dürfte.

365. Wo muß sonst noch Atem geschöpft werden?

Es wird ratsam sein, vor jeder Fermate oder größeren Passage, sowie vor Noten, welche mehrere Takte lang ausgehalten werden sollen, gehörig einzuatmen.

366. Bei welchen Stellen dürfen die Passagen durch Atem zerteilt werden?

Man wird am passendsten da Atem nehmen, wo eine steigende Passage durch Umkehr nach der Tiefe (oder auch nur eine einzelne dazwischentretende tiefere Note) in ihrer Richtung nach oben — oder eine fallende Tonfolge durch das plötzliche Hervortreten einer höheren Note in ihrer Richtung nach unten unterbrochen wird.

367. Wo muß bei synkopierten Tonfolgen abgesetzt werden?

Jederzeit nach der größeren Note, was überhaupt in allen den Fällen geschehen sollte, wo man die Wahl zwischen zwei zum Atemholen geeigneten Stellen hat. Denn die Note, die längere Dauer hat, wird natürlich eher etwas von ihrem Werte einbüßen können, als ein kurzes Achtel oder gar Sechzehnteil.

368. Giebt es sonst noch Anhaltspunkte für ein musikalisch richtiges Atemschöpfen?

Der sicherste Führer bleibt immer das Studium des musikalischen Periodenbaues, mit seinen Vorder- und Nachsätzen, Abschnitten, Gliedern ꝛc., wodurch der Schüler genau erkennen lernt, was zusammenbleiben muß und was getrennt werden

§ 50.

Der musikalische Atem.

360. Was hat denn der Atem, wenn er sonst gut und geschickt aufgenommen und ausgegeben wird, mit der Musik zu schaffen?

Der Atem ist das Ein und All des Sängers, seine künstlerische Verwendung muß also für den Vortrag von der größten Wichtigkeit sein. Lernten wir ihn bisher nur von der physischen Seite kennen, so wird er uns jetzt als Ausdrucksmittel zu beschäftigen haben. — Vor allem kommt hier in Betracht, an welcher Stelle eine Melodie durch Absetzen zu erneutem Atemholen unterbrochen werden darf, da der dazu geeignete Moment doch in den wenigsten Fällen durch Pausen angedeutet ist.

361. Man nimmt wohl am besten beim Taktstriche Atem?

Das ist ganz falsch, obschon es sehr allgemein zu geschehen pflegt. Es gilt im Gegenteil die Hauptregel, daß der Sänger vor den unbetonten, schwachen Taktteilen und Taktgliedern zum Atemschöpfen absetzen, dagegen das Einatmen am Anfange oder (bei zweiteiligen Taktarten) in der Mitte des Taktes soviel als möglich vermeiden soll.

362. Worauf gründet sich diese Regel?

Die Takte und Takthälften würden zu deutlich, zu auffallend markiert werden, wenn man gerade vor den schweren Taktteilen Atem nähme. Es müßte dies einen ebenso störenden Eindruck machen, als wenn jemand das Metrum eines Gedichtes durch regelmäßiges Einhalten am Schlusse der Verszeilen, oder bei jedem Reime zur Anschauung bringen wollte.

363. Welcher Note ist die zum Atemholen erforderliche Zeitdauer zu entnehmen, der Note, vor welcher, oder derjenigen, nach welcher geatmet werden soll?

Sicherlich der vorausgegangenen, weil diese zur vorgeschriebenen Zeit erklungen ist und eher ein Teilchen ihrer taktlichen Geltung einbüßen kann, als die nachfolgende, deren rechtzeitiger Eintritt nicht verzögert werden darf.

364. Welche weitere Regel ist in betreff des Atems zu beobachten?

Der Sänger sollte seinen Atem bei jeder größeren, wie kleineren Pause (außer in den Fällen, wo eine solche sich vielleicht Note um Note wiederholt, z. B. bei einem durch Pausen angedeuteten staccato), erneuern, selbst wenn er noch weiter fortsingen zu können meint, weil sich oft späterhin, wenn der Luftvorrat zu Ende ist, keine passende Stelle zum Absetzen finden dürfte.

365. Wo muß sonst noch Atem geschöpft werden?

Es wird ratsam sein, vor jeder Fermate oder größeren Passage, sowie vor Noten, welche mehrere Takte lang ausgehalten werden sollen, gehörig einzuatmen.

366. Bei welchen Stellen dürfen die Passagen durch Atem zerteilt werden?

Man wird am passendsten da Atem nehmen, wo eine steigende Passage durch Umkehr nach der Tiefe (oder auch nur eine einzelne dazwischentretende tiefere Note) in ihrer Richtung nach oben — oder eine fallende Tonfolge durch das plötzliche Hervortreten einer höheren Note in ihrer Richtung nach unten unterbrochen wird.

367. Wo muß bei synkopierten Tonfolgen abgesetzt werden?

Jederzeit nach der größeren Note, was überhaupt in allen den Fällen geschehen sollte, wo man die Wahl zwischen zwei zum Atemholen geeigneten Stellen hat. Denn die Note, die längere Dauer hat, wird natürlich eher etwas von ihrem Werte einbüßen können, als ein kurzes Achtel oder gar Sechzehnteil.

368. Giebt es sonst noch Anhaltspunkte für ein musikalisch richtiges Atemschöpfen?

Der sicherste Führer bleibt immer das Studium des musikalischen Periodenbaues, mit seinen Vorder- und Nachsätzen, Abschnitten, Gliedern ꝛc., wodurch der Schüler genau erkennen lernt, was zusammenbleiben muß und was getrennt werden

kann[61]). — Einen Fall möchten wir noch anführen, wo sich sehr gut zum Atmen absetzen läßt, wenn nämlich an eine längere Note eine zweite kürzere, auf gleicher Stufe stehende, mittels des Bindebogens angehängt ist; nach dieser zweiten Note sollte, wo es irgend thunlich ist, geatmet werden.

369. Was sollen die Zusätze: „soviel als möglich" und „wo dies thunlich ist" bei einigen der Regeln für das musikalische Atemholen bedeuten?

Der den Melodien untergelegte Text macht auch seine Rechte geltend und die Befolgung unserer oben gegebenen Regeln in manchen Fällen unmöglich. Dies führt uns auf den deklamatorischen Atem.

§ 51.

Der deklamatorische Atem.

370. Was ist hinsichtlich des Textes zu beobachten?

In der Vokalmusik erhebt der Dichter gleiche Ansprüche, wie der Komponist. Deshalb muß der Sänger vor allem den Sinn und Zusammenhang der Textworte berücksichtigen und sich davor hüten, durch unzeitiges Atemholen Sätze und Worte, die zu einander gehören, zu trennen.

371. Giebt es dafür bestimmte Regeln?

Es sollte derselben eigentlich kaum bedürfen. Da jedoch unbegreiflicherweise gerade in dieser Beziehung so häufig gefehlt wird, so wollen wir ausdrücklich bemerken, daß niemals die Silben eines Wortes durch Atemholen zerrissen, nie der Artikel vom Substantiv, die Präposition vom Artikel, das Fürwort von seinem Hauptworte getrennt werden darf. Eine Ausnahme von dieser Regel kann nur dann zulässig erscheinen, wenn einzelnen Silben oder Worten — wie es wohl in kirchlichen Musikstücken zu geschehen pflegt — eine Reihe von Takten, sei

[61]) Wir müssen noch einmal darauf hinweisen, daß in unserm Katechismus nicht der Raum gegeben ist, rein musikalische Dinge in den Bereich unserer Besprechung zu ziehen, weshalb auch eine Darstellung des Periodenbaues hier unterbleiben mußte. Man vergleiche Anmerk. 53.

es in größeren Noten oder auch in längeren Passagen, zugeteilt ist, weil es in diesem Falle ein Ding der Unmöglichkeit sein dürfte, alles Zusammengehörige in einem und demselben Atem auszuführen.

372. Das war eine negative Regel, ein Verbot für den Sänger. Giebt es auch positive Gebote und Gesetze, wo geatmet werden soll?

Die wichtigste Kunst der Atembehandlung besteht darin, daß der Sänger den gehörigen Unterschied zwischen einer ganzen und einer sog. halben Einatmung zu machen weiß. Er mag sich damit begnügen, drei- bis viermal einen geringen Teil von Luft einzusaugen, ehe er einmal voll und tief Atem holt, wie wir drei bis vier Kommata schreiben, ehe wir uns einmal des Punktes bedienen.

373. Was soll dieser Vergleich?

Das Atemholen ist vom Standpunkte der Vortragslehre aus nichts weiter, als eine musikalische Interpunktion, durch welche der Sänger sich recht eigentlich ein Zeugnis seiner Einsicht und Bildung ausstellen kann.

374. Giebt es nicht noch einige Winke für ein angemessenes Atemholen?

Wenn sich dieselben Worte in einem Tonstücke mehrmals wiederholen, wird es geraten sein, möglichst analog, d. h. jedesmal an derselben Stelle, vor dem gleichen Wort, Atem zu holen, weil ein beliebiger Wechsel im Gruppieren derselben Worte den aufmerksamen Hörer stören würde.

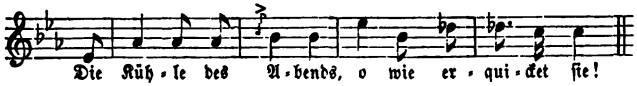
375. Da das Atemholen eine musikalische Interpunktion genannt wurde, thut der Sänger wohl am besten, sich in betreff seines Absetzens zum Atmen der Interpunktion der Textworte anzuschließen?

Er wird dies oftmals recht gut thun können, doch dürfte es ebenso häufig vorkommen, daß der Atem nicht bis zum nächsten Komma ausreichen, als daß noch zu viel Luft in den Lungen sein wird, um bei dem ersten (oft nach wenig Silben folgenden) Interpunktionszeichen schon wieder neuen Atem auf-

zunehmen. Die Behandlung des Atems beim Vorlesen oder Rezitieren unterscheidet sich doch wesentlich von der zum Gesange erforderlichen Einteilung der Luft. — Zuweilen kann sogar der Fall eintreten, daß der Sänger gerade eine Silbe über das Interpunktionszeichen, ja selbst über den musikalischen Abschnitt hinweg, seinen Atem aushält und erst dann neu einatmet.

376. In welchem Falle könnte dies geschehen?

Man atmet sehr passend und effektvoll nach den Ausrufungsworten ein, weil dadurch die Interjektion recht zur Geltung gelangt. Schließt sich nun das Ausrufungswort an einen Vordersatz an, so wird man den (eigentlich am Schlusse des musikalischen Abschnittes natürlichen) Akt des Einatmens bis *nach* der Interjektion verschieben, z. B.



Im vorstehenden Satze würden die meisten Sängerinnen gewiß *vor* der Interjektion, d. h. beim Komma, Atem holen. Weit schöner und ausdrucksvoller wird aber das Abbrechen und (vielleicht vernehmbare) Atemholen *nach dem Ausrufe*: o! wirken, weil dadurch das Gefühl der Erquickung, von welchem der Dichter spricht, sinnreich gemalt und veranschaulichtwerden kann. Doch wir betreten mit unserer Parentheſe: „vernehmbares Atmen", ein neues Gebiet der Atembehandlung, dem wir uns jetztzuzuwenden haben, nämlich das des *seelischen* Atems.

§ 52.

Der psychische Atem.

377. Hat der Atem auch eine seelische Bedeutung?

Er ist einer der beredtesten und wichtigsten Dolmetscher unserer Seelenstimmung. Der Frohe atmet leicht und lebhaft, der Gramerfüllte hebt schwer und langsam seine Brust zum Einatmen empor; der Leidenschaftliche, Zornige stößt den Atem gewaltsam aus, der Genügsame, still Glückliche atmet ohne alle

Erregung und Unruhe ein und aus. Muß nicht unter solchen Bedingungen auch die äußerliche Behandlung des Atems im dramatisch belebten Gesange von der größten Bedeutsamkeit werden? Der wahre Künstler hat daher der Sprache des Atems seine größte Aufmerksamkeit zu widmen.

378. Ein heftiges und vernehmbares Atemholen verstößt ja aber gegen die ersten Regeln der Kunst?

In allen Disziplinen folgt auf die Beschränkung endlich die Freiheit! Als es sich um die Bildung des Tones und die technische Seite des Gesanges handelte, mußten wir es als erstes Gebot der Atmungsthätigkeit aufstellen, dieselbe geräuschlos und völlig unhörbar zu vollziehen. Jetzt wird es uns erlaubt sein, wissentlich und absichtlich gegen jene Regel zu fehlen; denn der dramatische Sänger muß auch in der Art und Weise, wie er den Atem einnimmt und von sich giebt, den entsprechenden Ausdruck für das Lächeln der Freude, das Schluchzen unterdrückten Schmerzes, das Erzittern leidenschaftlicher Erregtheit, wie das Seufzen liebender Sehnsucht und das Weinen herben Leides zu finden wissen.

379. Giebt es eine besondere Technik für solche abnorme Atembehandlung?

Sie braucht dem phantasiereichen, von seiner dramatischen Aufgabe erfüllten und durchdrungenen Künstler eigentlich nicht erst gelehrt zu werden, doch läßt sich recht wohl in kurzen Worten die Art und Weise andeuten, wie die Ausdrucksmittel des tremolando, sospirando, singhiozzando, piangendo und ridendo durch eine Modifikation der Atemthätigkeit hervorgerufen werden.

380. Wodurch erreicht man das Erzittern und Beben eines Tones?

Das so oft gemißbrauchte Erzittern (tremolando) des Tones wird durch das heftige Ausstoßen einer beträchtlichen Luftmasse herbeigeführt, welches zu schnellem und wiederholtem Einatmen nötigt.

381. Was versteht man unter sospirando?

Das Seufzen; dasselbe ist, jenachdem es einem Tone vorausgehen oder ihm nachfolgen soll, anders zu bewerkstelligen.

382. Wie verfährt man, wenn es zu Anfange eines Tones gehört werden soll?

Der Sänger bringt, indem er den das Wort anfangenden Vokal mit offener Stimmritze ausstößt, eine starke Aspiration, ein vernehmliches h hervor, z. B.: h--ach? h--Armer! Beginnt aber das Wort mit einem Konsonanten, so wird sich zwischen das vorgesetzte h und den Anfangskonsonanten noch ein kurzer Vokal, etwa ĕ, einschleichen. Die nachfolgende Schreibweise kann allerdings nur einen ganz ungefähren Begriff von der Wirkung des sospirando geben: „hĕ — weinst Du?"

383. Was ist zu thun, wenn das Seufzen am Ende des Tones und Wortes vernommen werden soll?

Der stark angesungene Ton muß erst leise verklingen, dann aber aller noch vorhandene Atem ausgestoßen werden.

384. Welche Bedeutung hat das singhiozzando?

Es ist damit das Schluchzen gemeint, welches ein Akt des Einatmens ist, während das tremolando und piangendo der Exspirationsthätigkeit zufiel. — Beim singhiozzando atmet der Sänger hastig, fast krampfhaft ein, wobei das Zwerchfell stoßweise zusammengezogen wird, und die Luft schallend in die Stimmritze eindringt. Es liegt auf der Hand, daß nach solchem Schluchzen erst aufs neue eingeatmet werden muß, ehe der Sänger den beabsichtigten Ton hervorbringen kann.

385. Wie verhält es sich mit dem piangendo und ridendo?

Das Weinen (piangendo) bringt ebenfalls ein vernehmbares Einatmen mit sich, gleicht aber sonst sehr dem Seufzen, nur daß beim sospirando der Atem heftiger ausgestoßen wird; das Lachen (ridendo) wird durch eine in Stößen wiederholte Kontraktion der Muskeln des Brustkastens hervorgebracht und ist ein schallender Ausatmungsprozeß.

386. In welchen Fällen darf man sich solcher abnormer Atembehandlung in Verbindung mit dem Tone bedienen?

Das läßt sich unmöglich vorschreiben, muß vielmehr dem Gefühle und der Einsicht des Sängers überlassen bleiben. Der strebsame Kunstjünger wird durch die aufmerksame Beobachtung großer dramatischer Künstler am sichersten erlernen, wie solche Atmungsakte vollzogen und wo sie angebracht werden können. In jedem Falle muß man mit dergleichen Extravaganzen höchst sparsam umgehen[62]) und vor allem bemüht sein, durch die Klangfarbe der Töne (vergleiche 407) die jedesmalige Situation und die zu malenden Affekte darzustellen, da die beschriebenen Atemthätigkeiten den Ausdruck wohl zuweilen verstärken, aber nimmermehr allein hervorbringen sollen. Das Erzittern des Tones darf nur in den Momenten gewaltigster Erregung und heftigster Leidenschaft angewendet werden, das Seufzen gehört milderen Stimmungen sehnsüchtigen Harrens, sanfter Klage u. dergl., das Schluchzen dem lauten Jammer des gebrochenen Herzens, dem Weheschrei des Scheidens, das Weinen dem stillen Schmerze, der getäuschten Hoffnung u. dergl. m. an; das Lachen endlich kann natürlich nur in der komischen Oper und im scherzhaften Liede seinen Platz finden und muß mit der vorgeschriebenen Tonhöhe der Noten in Einklang gebracht werden, welche es begleiten soll.

---

62) Dies gilt besonders für den Vortrag von Liedern und Arien im Zimmer und im Konzertsaale, bei welchem sich so viele Sänger und Sängerinnen durch die ganz unpassende Anwendung solcher ausnahmsweisen Atembehandlung, wie überhaupt durch allerlei Bewegungen des Körpers und eine lächerliche Mimik das Ansehen von dramatischen Gesangskünstlern geben zu können vermeinen. — Beim Opernsänger genügt es nicht, daß er singt; er hat Charaktere und Personen darzustellen, deren Freuden, Schmerzen und Leidenschaften nicht nur in Tönen zu malen, sondern in seiner ganzen Erscheinung zur Anschauung zu bringen, des Konzertsängers Aufgabe beschränkt sich darauf, die Tondichtung durch edle Gesangskunst und Gefühlswärme zur gehörigen Wirkung zu bringen. Der wahre Künstler reicht hier mit einer ruhigen, edlen Haltung des Körpers vollkommen aus und mag getrost alles Wiegen des Körpers, Erheben auf den Fußspitzen, das Ballen der Fäuste, um dem Vortrage den Anstrich der Wut zu geben, das Neigen des Hauptes, um ihn milde und freundlich zu machen, alles Grimassieren und schwärmerische Augenaufschlagen den Possenreißern und Charlatanen überlassen, die vom Adel der Kunst keine Ahnung haben.

§ 53.

Die Dynamik.

387. Was bedeutet das Wort Dynamik?

Den Inbegriff der verschiedenen Stärkegrade, des Ab- und Zunehmens, der Accentuation ꝛc. der Töne und Tonreihen, mit einem Worte: der gesamten Nüancierung. Es liegt auf der Hand, daß diese im Vortrage von der größten Bedeutung ist.

388. Schreibt der Komponist nicht seine Wünsche in Bezug auf die Wahl der verschiedenen Stärkegrade, durch die bekannten Abbreviaturen: p, mf, cresc., f und ff und die Zeichen des Schwellens und Abnehmens: <<< und >>> ꝛc. vor?

Manche Tondichter bieten in ihren Werken eine genaue Angabe der Vortragszeichen, andere hingegen überlassen in dieser Beziehung Alles dem Geschmack des Sängers und begnügen sich damit, dem Orchester bestimmte Vorschriften zu machen, da es sich dort um die Vereinigung Vieler zu einer musikalischen Wirkung handelt, ohne solche Bezeichnung aber sich wohl schwerlich Alle in der Wahl der gleichen Stärkegrade begegnen würden.

389. Kann sich der Sänger nicht nach derartigen Angaben in der Partitur oder im Klavierauszuge richten?

Gewiß muß er das, da er unmöglich piano singen kann, wo im Accompagnement ein forte vorgeschrieben ist. Doch beschränkt sich — wie gesagt — die Angabe der Dynamik in den meisten Fällen auf das Allgemeinste, und es bleibt Sache des Sängers, die Tonstärke, Klangfarbe und Accentuation bis ins Kleinste hinab selbst zu wählen und den verschiedenen Kunstmitteln des legato, portato, staccato, marcato, der messa di voce ꝛc. den richtigen Platz anzuweisen.

390. Wie verfährt er dabei?

Das darzustellende Werk muß — wo es einen Teil eines größeren Ganzen bildet (wie z. B. die Arie in einer Oper) — erst in seinem Zusammenhange mit diesem betrachtet werden;

nur so erlangt der Sänger den Einblick in die Bedeutung des Gesangstückes in allen seinen Teilen. Von diesem Standpunkte aus ist die Dynamik zuerst im großen Ganzen zu entwerfen und alsdann immer weiter ins Detail auszuarbeiten. Der Sänger hat dabei zu berücksichtigen, aus wessen Munde ein Lied, eine Arie ꝛc. erschallt; ob es z. B. ein liebendes Herz ist, das sein Gebet zum Himmel emporsendet, oder ein Greis, der ein Lied zu Gottes Ehre anstimmt; ob der Zorn, der in einer Arie zum Ausdruck gelangt, einem mächtigen Könige, einem schlichten Landmanne oder einem jungen, feurigen Krieger in den Mund gelegt ist, u. dergl. m.

391. Wie gestaltet sich nun die Verteilung der Dynamik?

Der Künstler muß erkennen, ob die Stimmung, der Affekt eines Gesangwerkes in stetem Steigen begriffen ist, oder gegen das Ende hin weicht und milder wird, ob und wo einer andern Empfindung Raum gegeben ist, ob solcher Wechsel jäh und plötzlich, oder sanft und allmählich erfolgt. Man wird wohl daran thun, sich im Anfange die Nüancierung einer Kantilene aus den Tönen selbst herauszulesen und erst später die Textworte hinzuzunehmen; sollten diese dann auch den Sänger auf manches Neue bringen und Modifikationen in der ersten Anlage notwendig machen, so hat dies Verfahren doch seinen Wert, indem die aufmerksame Betrachtung der Tonfolge und des Baues der Melodie dem Künstler Manches erschließen und eingeben dürfte, auf das er bei sofortiger Hinzunahme des Textes nicht gekommen wäre. — Wir müssen uns mit diesen allgemeinen Andeutungen begnügen, denen sich noch viele andere Gesichtspunkte anreihen ließen, ohne daß damit das Feld der Dynamik nur entfernt erschöpft sein würde. Der junge Sänger soll in allen Zweigen der Musik zu Hause sein, die eifrigsten Studien an den Werken unserer besten Meister machen, dem Gesange großer dramatischer Künstler mit Hingebung lauschen und so sein Verständnis erweitern, den feinen Takt für das Wahre und für den einzelnen Fall Passende gewinnen. Er mag durch das Studium der Geschichte, durch die Lektüre klassischer

Dichter seinen Geist bilden und bereichern, durch die rege Anteilnahme an den Werken der bildenden Künste, durch sinnige Betrachtung und Versenkung in die Zauber der ewig schaffenden Natur, durch Umgang mit edlen und begabten Menschen sein Gemüt veredeln und seine Phantasie anregen und beflügeln, daß sie ihm den Blick erweitere, ihn befähige, die in sich aufgenommenen Tonwerke schöpferisch zu reproduzieren und ihnen jene Wärme der Ausführung zu verleihen, die ihres Sieges allezeit gewiß ist.

§ 54.

Die angemessene Verwendung dynamischer Mittel.

392. Lassen sich nicht wenigstens einige allgemeine Andeutungen in Bezug auf die richtige Anwendung der reichen Vortragsmittel geben?

Wir wollen den Versuch machen, mehrere Regeln aufzustellen, von denen wohl nur in seltenen Fällen abzuweichen erlaubt sein dürfte. So wird jede steigende Tonfolge im allgemeinen mit einem crescendo, jede in fallender Richtung fortschreitende Melodie mit einem decrescendo auszuführen sein, wenn es der Komponist nicht anders vorgeschrieben hat.

393. Wie hat man mit den längeren Einzelnoten zu verfahren?

Auch hier gilt das Gesetz: größere Noten mit einem Schwellen des Tones zu begleiten, wenn man zum crescendo, dagegen mit einem Abnehmen der Tonkraft, wenn man zum decrescendo in den nachfolgenden Tönen fortzuschreiten beabsichtigt. Ist eine Fermate beigesetzt, so sollte stets eine messa di voce ausgeführt werden; es giebt nichts Monotoneres als das beständige Verweilen auf einem und demselben Stärkegrade während der längern Dauer einer Note, dies kann nur dann einen Sinn haben, wenn solche Einförmigkeit beabsichtigt wird. Der Italiener nennt das Wogen und Wallen im Tone, das stete Schwellen und Verhallen: die Vibration der Stimme und findet an einem Gesange, dem dieser Schwung (vibrazione) fehlt, keinen Geschmack.

394. Ist das beständige Vibrieren der Stimme denn nicht ein grober Fehler?

Es herrscht in betreff der Ausdrücke für die verschiedenen Gesangsthätigkeiten noch immer eine große Begriffsverwirrung. So lesen wir täglich, es sei zu rügen, daß der oder jener Sänger mit seiner Stimme vibriere u. dergl. m., während mit dem getadelten Fehler das Tremolieren gemeint ist. Die Vibration der Stimme ist ihr innerster Lebenspuls, ihre Triebfeder, ihr Alles — ohne sie giebt es nur Monotonie, Töne, wie wir sie aus den Orgelpfeifen gewinnen. Wird aber aus dem vibrando ein hörbares Beben und Erzittern des Tones, ein tremolando gemacht, so verfällt der Sänger in einen (als Gewohnheit) unerträglichen Gesangsfehler, der nur in den seltenen Fällen Berechtigung erlangen kann, wo das Tremolieren eben als Ausdrucksmittel für die höchste Erregung gebraucht werden soll (vergl. 380).

395. Wo ist der Gebrauch des portamento zu empfehlen?

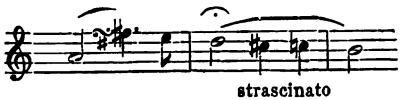
An allen den Stellen, wo die Bindungsweise des einfachen legato nicht bezeichnend und ausdrucksvoll genug erscheint und eine innigere Vereinigung zweier Töne beabsichtigt wird. Übrigens beschränkt sich die Anwendung des Portaments durchaus nicht auf die Gefühle der Liebe und Zärtlichkeit, dasselbe ist für den Ausdruck des Erhabenen und Würdevollen nicht minder geeignet, zuweilen auch bei drohenden Zurufen ganz am Platze.

396. Gilt für alle diese Fälle das gleiche portamento?

Das Portament kann sehr verschiedenartig ausgeführt werden, jenachdem man die zweite Note bei der Bindung früher oder später zu Gehör bringt, dem portando also eine kürzere oder längere Dauer einräumt, jenachdem man ferner die kleinen Tonstufen, die zwischen den zwei Tönen liegen können, mehr oder minder flüchtig berührt oder wohl gar merklich hörbar durchläuft.

397. Ist es nicht fehlerhaft, die Zwischenstufen des Intervalles zweier, durch portamento zu verbindender, Töne deutlich hören zu lassen?

Es würde ein grober Fehler sein, das portar la voce so lehren oder bei jedem Portament in dieser Weise verfahren zu wollen. Wie es aber nichts absolut Falsches giebt, so gestatten auch hier manche Fälle leidenschaftlicher Aufregung jenes Durchschleppen der Stimme durch den ganzen Raum zwischen zwei Tönen, was der Italiener mit: strascinar la voce bezeichnet (vergl. 122). Wo dies geschehen soll, das wird vom Komponisten ebensowenig wie beim gewöhnlichen Portament vorgeschrieben[63]), sondern der Willkür des Sängers anheimgestellt. Ein gebildeter Künstler mag indessen stets eingedenk bleiben, daß das strascinando nicht, minder zu den Ausnahmefällen zählen muß, wie die Anwendung des tremolando, singhiozzando ꝛc. (§ 52). Zuläßig erscheint der Gebrauch eines strascinamento bei fallenden chromatischen Tonfolgen, die den Raum einer Terz nicht überschreiten und die Bestimmung haben, wieder in das Thema eines Tonstückes zurückzuführen, z. B.



Bei längeren chromatischen Gängen und in steigender Richtung ist das Durchziehen nicht erlaubt.

§ 55.

Sinn der verschiedenen Betonungsweisen.

398. Wann und wo sind deklamatorische Accente notwendig?

Sobald eine Note (und mit ihr natürlich die untergelegte Textsilbe) vor den anderen hervortreten soll, muß ihr eine besondere Betonung zugeteilt werden, die sich aber auch über

63) Meyerbeer braucht in seinen Partituren öfters den französischen Ausdruck: trainez la voix zur Bezeichnung solches Durchziehens der Tonstufen, d. h. des strascinamento.

eine ganze Reihe von Tönen ausdehnen kann, wenn es beabsichtigt wird, einen Teil der Melodie, eine Strophe des Textes, vor den anderen Teilen (Strophen) mit besonderm Nachdrucke herauszuheben. — Wo es sich um eine einzelne Note handelt, wird dieser Accent meist durch eines der Zeichen >, <, ^, oder durch die Abbreviaturen: fp, sf, rfz ꝛc., oft auch schon durch die taktliche Stellung der Note, oder dadurch angedeutet, daß dieselbe als langer Vorschlag zu einer (unbetonten) Hauptnote hingestellt wird; anders ist es mit den uns bereits bekannt gewordenen, über mehrere Töne auszudehnenden, Accentuationsweisen des marcato, stentato und martellato, deren Anwendung wohl (vergl. § 32) durch Zeichen gefordert werden kann, aber nur selten vorgeschrieben wird. Hier gilt es also für den Sänger, genau zu wissen und zu beurteilen, welche Betonungsart im einzelnen Falle berechtigt ist.

399. Welchen Unterschied haben die drei genannten Accentuationsweisen in Bezug auf den Vortrag eines Stückes?

Das marcato dient einfach dazu, einen Satz, eine musikalische Phrase nachdrücklich aus den übrigen, sie umgebenden Sätzen und Abschnitten hervorzuheben und sie dadurch bedeutsamer zu machen. In ähnlicher Weise pflegen wir beim Schreiben eine Stelle zu unterstreichen, um des Lesers besondere Aufmerksamkeit auf gewisse Worte hinzulenken.

400. Wie verhält es sich mit dem stentato?

Hier handelt es sich um eine Schilderung überwallenden Gefühles, gewaltigen Schmerzes u. dergl. m.; da tritt denn diese heftigere, aber schneller in ihrer Kraft nachlassende, Betonungsweise in ihre Rechte ein. So wird z. B. die über der Leiche ihres ermordeten Vaters hinsinkende Donna Anna die Worte: „Wo ist mein Vater hin?“ sehr passend mit den stentato-Accenten belasten und vielleicht bei der Wiederholung dieser Stelle noch ein Schluchzen (singhiozzando) vorausgehen lassen.

401. Welchen Sinn hat die Betonung des martellato?

Dem martellato möchten wir, im Gegensatze zu den beiden

anderen Betonungsweisen, die wir spezifisch deklamatorische Accente nennen können, einen vorzugsweise *musikalischen* Accent beimessen, der teils dazu dienen soll, kolorierte Stellen gewichtiger und klarer erscheinen zu lassen, teils auch die auf gleicher Tonhöhe wiederholten Noten, namentlich in hohen Stimmen, auseinander zu halten und zu glänzender Wirkung zu erheben.

402. Welchen Sinn hat die Betonung der Appoggiatur?

Der lange Vorschlag bildet häufig, ja meistenteils, eine Dissonanz im Verhältnis zu dem der Begleitung zu Grunde liegenden Akkorde; diese Dissonanz soll nun gerade durch die Betonung Berechtigung und Geltung erlangen und die Spannung auf die Auflösung der dissonierenden Note (in die nachfolgende konsonierende) vermehren. Außerdem verleiht die Einführung der appoggiatura beim Zusammentreffen zweier, auf gleicher Stufe stehender, Schlußnoten dem Gesange Wechsel und deklamatorisches Pathos, welches namentlich demjenigen Vorhalte eigen ist, der eine kleine Sekunde *unter* der Hauptnote angebracht wird. Der Hauptsitz der appoggiatura, ihre eigentlichste Bedeutsamkeit, ist im Rezitativ (vergl. Anhang A) zu suchen, bei welchem es als feste Regel gilt, *die erste* von zwei gleichen Schlußnoten *vor einer Pause* allezeit eine Stufe unter oder über die zweite zu stellen und zu betonen:

Wir haben die im Beispiel unter a mit * bezeichneten Noten bei b zu Appoggiaturen der gleichen nachfolgenden Note gemacht und die erste eine große Sekunde *über*, die zweite eine kleine Sekunde *unter* die folgende Note gestellt.

403. Welcher Vorschlag ist denn der üblichere?

Es steht dem Sänger frei, den Vorhalt von unten, oder den von oben zu wählen, doch pflegt der letztere, weit gebräuchlichere,

in den meisten Fällen zur Anwendung zu kommen. Soll der Ausdruck ein recht dringlicher und pathetischer werden, so macht — wie bemerkt — die Appoggiatur unter der Note ganz besonders diese Wirkung.

§ 56.

Die mannigfachen Vokalfarben.

404. Es war schon früher oft von Ton- und Vokalfarben die Rede; was für eine Bewandtnis hat es damit?

Die schönen Künste sind so eng unter einander verwandt, daß die eine oftmals ihre Bezeichnungen von der andern entlehnt. So spricht der Maler von Farbentönen und der Gesangskünstler (natürlich ebenso bildlich) von Tonfarben; so nannten wir den zusammenhängenden Kantilenengesang eine fortlaufende Schönheitslinie und kennen in der Musik, wie in der Architektur ornamenti, d. h. Zierate, wie der Italiener das Gebiet der Gesangsmanieren, auch wohl Fioriturен, zu benennen pflegt.

405. Worin bestehen nun des Sängers Tonfarben?

Wir wissen bereits, daß im Gesange die Begriffe Vokal und Ton fast identisch sind (vergl. 153), da der Sänger nur auf Vokalen Töne zu erzeugen vermag. Ist also von Tonfarben die Rede, so ist damit der eigentümliche Klang, das Kolorit oder timbre der Vokale gemeint, welches ein unendlich verschiedenartiges sein kann. So wird z. B. ein a — wie schon dargelegt wurde — lang gedehnt und geschlossen, aber auch kurz und offen ausgesprochen; diese doppelte Sprechart und (wenn wir sie mit Gesang in Verbindung bringen) Klangart oder Klangfarbe ist jedoch entfernt nicht erschöpfend für die Bezeichnung der Nüancen, deren das a fähig ist. Der Engländer pflegt ein vierfaches a zu unterscheiden, aber keine Grammatik der Welt kann ein Bild von der Mannigfaltigkeit geben, die in der Aussprache der fünf Vokale, ihrer Annäherung aneinander und ihrem Übergange ineinander, besonders in Verbindung mit dem Gesangstone, herrschen kann. Ebendeshalb ist

es nicht zu viel gesagt, wenn wir bildlich von einer Mischung der tausend Farbentöne oder Tonfarben sprechen, welche es es uns ermöglicht, jede Empfindung, jede Leidenschaft, die in einem Tonstücke zum Ausdruck gelangen soll, ebenso wahr und wirksam in allen ihren Abstufungen für das Ohr zu malen, als der Maler sie für das Auge darstellen kann.

406. Wodurch setzen wir uns aber in den Besitz so vielfältiger Tonfarben?

Die Kunst unterscheidet, um doch einige Ordnung in dieses unermeßliche Gebiet zu bringen, zwei Endpunkte der Vokalisation, nämlich das sogenannte helle und das dunkle Klanggepräge[64]). Die Verschiedenheit dieser Timbres beruht zumteil in der jedesmaligen Stellung, die der Kehlkopf einnimmt, sowie in der größeren oder geringeren Weite des Schlundes, zumteil aber auch in der Art und Weise der Mundöffnung. Eine Mundstellung, welche ein Oval zur Seite bildet, führt zu hellem und, je weiter die Mundwinkel von einander entfernt werden, zu immer hellerem und hellstem Klanggepräge —, wobei umgekehrt die Schlundweite die geringste ist. Dagegen gewinnt man durch eine rundere Mundstellung, welcher zugleich eine größere Weite des Schlundes entspricht, die dunklere Klangfarbe. Da sich nun jede leiseste Bewegung der Mundteile (innerlich, wie äußerlich) sofort in der veränderten Farbe des Vokales und Tones im Gesange abspiegelt, so ergiebt sich schon hieraus, wie vielfacher Abstufungen zwischen ganz hell, hell, mittelhell, halbdunkel und dunkel die Vokale fähig sind, sobald wir ein deutliches Bewußtsein von den Modifikationen der Klangfarben gewonnen haben, welche die veränderte Mundform, Schlundweite, Kehlkopfstellung ꝛc. mit sich bringt.

407. Welche Anwendung machen wir nun davon für den Vortrag?

Wir müssen bemüht sein, die entsprechende Tonfarbe für den Ausdruck zu finden, der einem Stücke innewohnt. Es würde z. B.

64) Der Franzose nennt diese beiden Klangfarben: timbre clair und timbre obscur, der Italiener: voce bianca und voce coperta.

ebenso falsch und widersinnig sein, wenn Don Juan seine Arie „Treibt der Champagner" mit ganz dunklen Klangfarben zu Gehör bringen wollte, da doch sein Mund von ausgelassener Lust und bacchantischem Taumel überfließen soll, als wenn Desdemona ihr Klagelied „Am Fuße einer Weide", den Schwanengesang ihrer Liebe, in grell hellem Timbre dem Zuhörer entgegensänge. Der echte Künstler muß überall das Richtige zu treffen wissen und sich natürlich nicht bloß in ausschließlich hellen oder dunklen Klangfarben[65]) bewegen, sondern vor allem im Vollbesitze der Herrschaft über alle Mittelfarben sein, um jeden Übergang vom Leid zur Lust, vom Schmerz zur Verzweiflung, von der höchsten Freude zur getäuschten Hoffnung und weinenden Klage ꝛc. wahr und schön ausdrücken zu können. — Welch ein unendlicher Reichtum von Mitteln zur Belebung des Vortrages, zur hinreißenden Wiedergabe eines Gesangwerkes steht uns nun zu Gebote, wenn wir zu unserer Tonfarbenwahl noch die willkürliche Benutzung der tausendfachen Abstufungen in Bezug auf Tonkraft, Tonschwellen u. dergl., des legato, staccato, des portamento und strascinamento, der verschiedenen Accentuationsweisen zählen und uns endlich noch der malenden Wirkung erinnern, die in der Behandlung des Atems liegen kann! In der richtigen Wahl unter allen diesen Mitteln, in der geschickten Anwendung des einen oder andern, zeigt sich der denkende Künstler. Gesellt sich aber zum Gedanken noch der Himmelsfunke tiefen und wahren Gefühles, die Flamme der Begeisterung, dann besitzt der Sänger jene Zaubermacht, durch die er zu Thränen rühren, zu stürmischem lauten Jubel fortreißen, durch die er vom Herzen zum Herzen sprechen kann, — eine Macht, der sich keine Wirkung auf dem Gebiete der Instrumentalmusik auch nur entfernt vergleichen läßt! — Wir könnten die Vortragslehre mit diesen kurzen, nur andeutenden

65) Es sei hier noch bemerkt, daß der Ton bei zu heller Klangfarbe grell, kreischend und kindisch, bei zu dunkler hingegen dumpf, trübe und klanglos lautet. Die Anwendung solcher extremen Tonfarben könnte daher nur in seltenen Ausnahmefällen gestattet und von Wirkung sein.

Umrissen hier abschließen, wollen jedoch nicht vergessen zuvor noch einige Worte über die Behandlung der Konsonanten zu sagen, da auch diese uns ein neues Mittel zur Verstärkung unseres Ausdruckes bieten kann.

§ 57.

Bedeutsamkeit der Konsonanten.

408. Durch die Konsonanten wird der Ton doch eigentlich nur unterbrochen und gehemmt, indem die Luftwellen durch einen Verschluß am Ausströmen gehindert werden. Lassen sich mit den Konsonanten gleichwohl bestimmte Wirkungen erzielen?

Gewiß, und zwar sehr bedeutende! — Wir bemerkten schon früher, daß die Konsonanten die Deutlichkeit der Aussprache, die Vokale die Schönheit derselben begründen. Letztere wurden von uns als Träger der Gefühle, die Konsonanten als die Träger der Gedanken bezeichnet (vergl. 159). Nicht umsonst ist die Sprache Italiens, jenes glücklichen Landes, über dem ein ewig heiterer Himmel lacht, dessen Bewohner ein so lebhaftes Temperament besitzen und in jähem Wechsel von einem Gefühle in das andere übergehen, heute in ausgelassener Lust dem tollen Maskenspiele hingegeben, morgen in wilder Zorneserregung aufbrausend, jetzt in Sehnsuchtsqualen sich verzehrend, dann im behaglichsten dolce far niente ganze Tage verträumend — nicht umsonst ist die Sprache dieses Volkes so überreich an Vokalen, während die Sprache des Volkes der Denker, unsere herrliche deutsche Sprache, ebensosehr mit Konsonanten überhäuft ist. Diese müssen wir aber zu voller Wirkung gelangen lassen, wenn unser Vortrag, über den Sinnenreiz melodischen Klanges hinweg, zum Geiste der Hörer sprechen soll.

409. Es wurde jedoch dem Sänger früher anempfohlen, so schnell als möglich über die Konsonanten fort, auf die Vokale zu eilen und auf ihnen zu verweilen?

Als es sich zunächst darum handelte, den Ansprüchen edler Tonbildung (unbehindert durch Konsonantenanhäufungen) zu

genügen und den Ton auf den höchsten Grad seiner sinnlichen Schönheit zu führen, war diese Regel ganz am Platze. Wir werden uns auch jetzt noch hüten müssen, ins Extrem umzuschlagen und die Konsonanten auf Kosten der Vokale und des Klanges zu bevorzugen; wohl aber ist unser Standpunkt jetzt ein anderer, da jedes Moment unserer Laut- und Sprachbildung uns zum entsprechenden Ausdrucksmittel werden und ebendeshalb die volle Wirkung erlangen muß, deren es fähig ist. Und wer wollte leugnen, daß jedem Konsonanten eine bestimmte malerische Wirkung und Bedeutung innewohnt?

410. Wie ist das zu verstehen?

Geben wir einige Beispiele dafür. Die Wirkung des Hauchlautes h in den Rufen: Ha! halt! Hülfe! Himmel! ebenso des harthauchenden ch in: Ach! Rache, Fluch ꝛc. muß bei markierter Bildung dieser Laute eine höchst charakteristische und ergreifende werden. Das Wort Rache führt uns zugleich auf den malerischen Effekt eines oder zweier Zungen-r (vergl. 177), z. B. in den Worten: Rette! Rächer, Richter, harren, murren ꝛc. — Betrachten wir als Gegensatz die milde Wirkung der durch weiches (oder auch energischeres) Zusammen- und Auseinandertreten unserer Lippen gebildeten Konsonanten m und b, z. B. im Gebete: Mutter Maria, bitte für uns! oder im Rufe: bleib', beschütze mich, Mächtiger! ꝛc. Nicht minder melodisch wirkt der Zungenschlag des l in: leise, Lied, Lächeln, und in der Verdoppelung: rollend, wallen, Stille, Wellen, Allmächt'ger ꝛc. Auch die Anhäufungen von Konsonanten sind sehr bezeichnend und charaktervoll, z. B. Schweige! schrecklich! Entschwunden ist mein Glück! Du schwankst! zitterst Du? er starrt empor! Du träumst! u. s. f. — Es ist hier nicht der Raum, in nähere Einzelheiten einzugehen, doch ließe sich fast bei jeder Konsonantengruppe eine eigentümliche Wirkung und ein bedeutsamer Sinn nachweisen, der vom denkenden Künstler erkannt und an den geeigneten Stellen zur Erscheinung gebracht werden muß.

411. Wie kann das geschehen?

Zuerst muß sich die Artikulation der gesamten Konsonanten überhaupt nach der Größe und Beschaffenheit des Raumes richten und modifizieren, in welchem der Künstler singt. *Große* Räume, Kirchen, Theater und umfangreiche Konzertsäle verlangen eine *sehr bestimmte* und weit energischere Bildung der Konsonanten und Konsonantengruppen, als kleine Säle, Zimmer u. dergl. m. — wenn nicht alle Deutlichkeit der Aussprache verloren gehen soll. Sodann aber versteht ein geschickter Sänger es ebenso gut, bestimmten Konsonanten einen gewissen Nachdruck zu geben, als er einzelne Töne durch Accentuation vor den anderen hervortreten zu lassen weiß.

412. Lassen sich hierfür nicht Beispiele geben?

Wenn z. B. die Worte: Es bebt mein Herz! den Schrecken und die Angst eines liebenden Wesens malen sollten, das sich verraten, oder ein lange gefürchtetes Unglück hereinbrechen sieht, so würde die *energische* Schließung der Lippen zum (zweimaligen) b, und ihr ebenso *heftiges* Auseinandertreten nach kurzem Verweilen in der den Ton hemmenden Schließung, wo gleichsam das Wort stockt — gewiß einen sehr wirksamen und ergreifenden Eindruck machen. Oder (um noch einen der bisher nicht besprochenen Zungenlaute zu wählen) wenn jemand dem vermeintlichen Freunde, durch den er ins Elend gestürzt ward, zuruft: „Durch Dich muß ich das leiden!“ so dürfte dieser Ruf, wäre er übrigens noch so trefflich deklamiert und in der Tonfarbe glücklich getroffen, wirkungslos bleiben, wenn nicht das wiederholte d *besonders belautet*, d. h. ein Moment auf ihm nachdrucksvoll geweilt würde, ehe seine *energische* Artikulation erfolgt. Am bedeutsamsten wird aber der Effekt der Konsonantenbildung, wenn der dramatische Sänger aus dem leidenschaftlichen Gesange im Übermaß der Erregung (auf einen Moment dem Ton entsagend) ins parlando übergeht.

413. Darf das also geschehen?

Dem genialen Künstler ist Alles erlaubt, wenn er es *an der rechten Stelle* thut. Wer hat wohl die Worte Valen-

tinens im vierten Akte der Hugenotten, wo das liebende Weib sich an Raoul klammert und ihm den Ausgang wehrt: „Raoul, sie *töten Dich!*“ von der großen *Schröder-Devrient* ausrufen (nicht singen) hören, und könnte jemals den Eindruck vergessen, den die Artikulation des Wortes „töten“ hervorrief? — Unsere Beispiele vermögen dem Schüler allerdings nur einen *ganz ungefähren Begriff* von der Wirkung zu geben, die sich durch die Behandlung der Konsonanten für den Vortrag gewinnen läßt, doch werden sie ihn zum Nachdenken, zur eifrigen Beobachtung und zum Studium der Auffassung und Vortragsweise bedeutender dramatischer Künstler veranlassen, denen die Art der Aussprache oft die herrlichsten Effekte an die Hand giebt. — Das geschriebene Wort erscheint in den meisten Fällen sehr mißlich und unzureichend, wenn es sich um die Veranschaulichung tonlicher und sprachlicher Wirkungen handelt. Auch können alle von uns über die verschiedenartigsten Vortragsmittel gegebenen Winke und Andeutungen nur dann helfen, *wenn der Geist sie lebendig macht.*

Anhang A.

Bedeutung der verschiedenen Vokalformen[66]).

414. Welche Gattungen der Vokalmusik giebt es?

Man teilt die gesamte Vokalmusik zunächst in die drei Klassen der Opern-, Kirchen- und Kammermusik ein und bezeichnet mit diesen Namen eigentlich (wenn wir Kammer in Zimmer und Konzertsaal übersetzen) die Stätte, an welcher jeder Genre ausgeübt wird, oder werden sollte.

415. Macht man in den einzelnen Klassen weitere Unterschiede?

Es giebt in der Opernmusik einen dreifachen Stil, den italienischen, französischen und deutschen. Ersterer legt die überwiegende Betonung auf süße Melodik und Kehlfertigkeit, spricht also am meisten zu den Sinnen; der französische Opernstil liebt pikante Rhythmik und geistreiche Deklamation und appelliert mehr an den Verstand; der deutsche endlich vereinigt den Reiz der Harmonie und des Rhythmus mit Tiefe der Empfindung und spricht zum Gemüte des Menschen.

66) Wir geben diese Erklärung anhangweise, weil es bei dem beschränkten Raume und der Aufgabe dieses Buches unmöglich gewesen sein würde, dieselbe der Vortragslehre einzuverleiben und dort die Art des Vortrages jeder einzelnen Vokalgattung erschöpfend zu behandeln. Auch berühren wir mit unserer Darstellung im wesentlichen nur den Inhalt der Vokalformen, während die Erörterung ihrer Struktur und ihres organischen Baues der allgemeinen Musiklehre anheimfallen muß.

416. Wie verhält es sich mit dem Kirchenstile?

Man hat auch hier eine katholische und eine protestantische Kirchenmusik unterschieden; die erstere bildet einen integrierenden Teil des musikalischen Kultus, indem sie das Ritual der Messe begleitet und verherrlicht, die zweite ist mehr eine kirchliche Musik zu nennen, die mit dem Gottesdienste nicht in innerem Zusammenhange steht, wie z. B. das Oratorium [67]).

417. Was gehört in den Bereich der Kammermusik?

Ganz besonders das Lied (in einstimmiger oder mehrstimmiger Gestalt), doch pflegt auch die Arie (des Oratoriums wie der Oper), die Kavatine, ja selbst die Szene im Konzertsaal eine Stätte zu finden.

418. Was versteht man unter einem Liede?

Eine (in bestimmter musikalischer Form) zu den verschiedenen Strophen eines lyrischen Gedichtes gesetzte — durch Begleitung getragene, eingeleitete und abgeschlossene, öfters in Form eines Zwischenspieles unterbrochene — Melodie, welche irgend einer Empfindung des Herzens, einem bestimmten Gefühle, Ausdruck geben will.

419. Macht man im Liede noch weitere Unterschiede?

Es giebt geistliche und weltliche Lieder, je nach dem Inhalte der zu Grunde liegenden Dichtung. Dieser Inhalt pflegt zuweilen schon durch den Namen des Liedes charakterisiert zu werden, denn man spricht von Volksliedern, Trostliedern, Schlummerliedern, Wiegenliedern, Wanderliedern, u. dgl. m.

420. Ist bei allen Liedern zu den verschiedenen Strophen des Gedichtes nur eine Melodie gesetzt?

Nein, man hat auch sogenannte durchkomponierte Lieder, in welchen die einzelnen Strophen eine etwas veränderte oder modifizierte Melodie und Begleitung erhalten, ja manchmal ganz anders und neu komponiert sind; doch pflegt die letzte Strophe meistens die Melodie der ersten als einheit-

[67]) Eine Ausnahme hiervon macht der Choral.

lichen Abschluß wiederzubringen. In neuerer Zeit, wo man auch von dieser Bedingung abgegangen ist, heißen solche Lieder: Gesänge.

421. Giebt es nicht außerdem erzählende Lieder?

Man hat mehrere dem Liede verwandte Formen, z. B. die Romanze und die Ballade.

422. Was ist das Wesen der Romanze?

Sie steht in der Mitte zwischen Lied und Ballade und schildert gleichfalls ein Gefühl erzählungsweise, ohne jedoch wesentlich von der Anlage des Liedes abzuweichen.

423. Wie ist die Ballade beschaffen?

Diese entfaltet schon reichere Mittel, bringt oft größere Zwischensätze in anderen und fremden Tonarten und bedient sich einer malerischen und vielfach modulatorischen Begleitung, die sich der Schilderung der verschiedenen Vorgänge angemessen anschließt.

424. Hat der Franzose und Italiener auch Lieder?

Nein, das Lied ist ein ausschließliches Besitztum des Deutschen, in welchem sich die ganze Tiefe der Empfindung und des Gemütslebens ausspricht, welche unserem Volke eigen. Die französischen chansons und romances, sowie die italienischen canzoni und ariette unterscheiden sich wesentlich von unserm Liede, indem sich die ersteren selten oder nie in die Schilderung eines Gefühles vertiefen, sondern sich meist auf eine rhythmisch pikante Melodie und einen witzigen oder rührenden Text beschränken, die italienischen Kanzonen aber sich schon sehr an die Arie anlehnen und manchen Schmuck dieser größeren Kunstform zu Hülfe nehmen, weshalb sie auch ariette genannt werden.

425. Welche Bedeutung hat die Arie?

Die lyrische Stimmung, welche im Liede ganz im allgemeinen zur Darstellung kam, wird in der Arie von einer bestimmten Persönlichkeit ausgesprochen, erscheint daher individueller, charakteristischer und subjektiver. Außerdem

beschränkt sich die Arie auch nicht auf die Schilderung eines Affektes, einer Empfindung, sondern sie enthält in den zwei Teilen, in welche sie zu zerfallen pflegt, oft Gegensätze oder Steigerungen. Es spricht sich z. B. im ersten Satze ein Gefühl aus, das zu einem Entschlusse, zu einer That führt, welcher Steigerung dann der zweite, bewegtere Teil Ausdruck zu leihen hat, — oder die Stimmung schlägt geradezu um und es reiht sich an den zuerst vielleicht angeschlagenen Ton der stillen Ergebung und Resignation in das Unvermeidliche, im zweiten Teil der entgegengesetzte Plan feurigen Handelns, ein Auflehnen gegen das unverdiente Geschick, u. dgl. mehr.

426. Muß eine jede Arie zwei Teile enthalten?

Früher hielt man an einer bestimmten Form — wir möchten fast sagen: Schablone — der Arie fest. Sie begann mit einem Vorspiel (Ritornell), an welches sich ein Largo- oder Adagio-Satz als erster Teil anreihte, während der zweite Teil als Allegro oder Presto auftrat und mit einer stereotypen Coda (einer stets wiederkehrenden Schlußweise) endete.

427. Hatten diese Teile bestimmte Namen?

Die Italiener pflegten den getragenen Teil Cantabile, den schnellen Cabaletta zu nennen.

428. Werden noch heute in dieser Form Arien geschrieben?

Der Komponist hält die Form nach Belieben aufrecht oder nicht, jenachdem es seinen Absichten entspricht. So kommt es vor, daß sich zuweilen an den ersten, in schnellem Tempo gesetzten, Teil einer Arie ein zweiter, langsamerer anreiht, der entweder abschließt oder wohl auch der Wiederholung des ersteren, schnellen noch einmal Raum giebt. Ebenso beschränkt sich die Arie manchmal auf einen Teil und bleibt so in den Grenzen der reinen Liedform.

429. Ist dieser einzige Teil dann ein Allegro oder Adagio?

Es ist hier ein jedes langsamere oder schnellere Tempo (vergl. Anhang B) zulässig, doch wird in den meisten Fällen,

bei der Beschränkung der Arie auf nur einen Teil, dieser im Andante oder Adagio gesetzt.

430. Hat man einen besondern Namen für eine kürzere, in sanfter, getragener Bewegung einherschreitende Arie?

Sie wird Kavatine genannt [68]), doch gehört auch der Ausdruck: Preghiera — Gebet — in diese Klasse, wenn der Inhalt der kurzen Arie eine Bitte zum Himmel in sich schließt.

431. Welche Bedeutung haben die beiden Benennungen Arioso und Arietta?

Man bedient sich derselben häufig in ganz demselben Sinne wie des Wortes Cavatina, doch ist der Ausdruck Arioso eigentlich für eine, mitten im Rezitativ plötzlich auftretende, taktlich einherschreitende Melodie gebräuchlich, während Arietta speziell eine kleinere Bravourarie — seltener eine einfach gehaltene, liedartige Melodie — zu bezeichnen pflegt.

432. Was versteht man unter einer Bravourarie?

Eine mit Passagen und Fiorituren aller Art reich ausgestattete Arie, die den Zweck hat, dem Sänger Gelegenheit zu geben, seine Virtuosität und Kehlfertigkeit in ein helles Licht zu setzen. Wir begegnen solchen Arien am meisten in den italienischen, oft auch in den französischen, am seltensten in den Opern deutscher Komponisten.

433. Was bedeutet der schon oft gebrauchte Ausdruck Kantilene?

Unter Kantilene versteht man eine jede gesangreich dahinfließende und zusammenhängende Melodie, gleichviel ob sie im Liede oder in der Arie, in geistlicher oder dramatischer Musik auftritt.

434. Was ist der Begriff des Rezitatives?

Eine gangartig fortschreitende, jeder rhythmisch musikalischen Form entbehrende, durch keinerlei taktlichen Zwang

---

68) Cavatina kommt her von cavare, herausschöpfen, bedeutet also gleichsam einen, aus der größeren Arienform entnommenen, kleineren Teil; Preghiera ist von pregare, bitten, beten, herzuleiten.

gehemmte Tonfolge oder Melodie, welche recht eigentlich die Mitte zwischen dem Gesange und der Rede einhält, wird Recitativo [69]) genannt.

435. Welchen Sinn hat das Rezitativ?

Es soll die ganze Kette von Gedanken, Empfindungen und Affekten darstellen, die in schnellstem Wechsel an der Seele vorüberziehen, bis sie sich endlich zu einem einzigen und bestimmten Gefühle konzentrieren, dem dann in der Arie Ausdruck gegeben wird [70]).

436. So steht das Rezitativ wohl immer am Anfange einer Arie?

Auch Duette, Terzette und größere Ensembles fangen häufig mit Rezitativen, d. h. Wechselgesprächen an, die nachher einem taktlich und periodisch geordneten Musikstücke Platz machen, welches die verschiedenen Empfindungen jeder einzelnen Person, oder ein, drei oder mehr Individuen gleichzeitig erfüllendes Gefühl zur Anschauung bringt. — Überhaupt ist das Recitativo durchaus an keine bestimmte Stelle gebunden, es erscheint in der Oper, wie im Oratorium — neuerdings sogar im durchkomponierten Liede — zwischen Solosätzen und Chören als verbindendes Mittelglied. Wenn es in Arien oder Duetten eine bedeutendere Rolle spielt, dieselben einleitet und vielleicht mehrmals unterbricht, so pflegt man solchen Musikstücken eine besondere Benennung beizulegen.

437. Welche ist das?

Sie heißen in diesem Falle: Scena ed Aria, Scena e Duetto.

438. Giebt es verschiedene Arten des Rezitatives?

Man unterscheidet das mehr gesprochene (Recitativo secco oder parlante) vom gesungenen und begleiteten Rezitativ (Recitativo obbligato oder stromentato).

---

[69]) Von recitare, hersagen, vorlesen abzuleiten.

[70]) Denn wenn auch die Arie — wie wir oben bemerkten — sich nicht immer auf die Darstellung eines Gefühles beschränkt, so widmet sich doch ein längerer Satz (meist ein ganzer Teil) derselben der erschöpfenden Schilderung einer Empfindung.

439. Welchen Zweck hat das Recitativo secco?

Es ist dazu bestimmt, in der Oper — in welcher ein zwischen Musikstücken plötzlich auftretendes Gespräch immer etwas Störendes hat — den Dialog zu ersetzen, entbehrt deshalb meist jedes melodischen Reizes und beschränkt sich auf eine vom Komponisten oberflächlich hingeworfene, leicht angedeutete, Reihe von Noten, die sehr schnell und halb sprechend gesungen werden und sich nie und nirgends zur Entfaltung eines vollen Tones oder eindringlicher Accentuation vertiefen dürfen. Der Sänger muß der Deutlichkeit und Schnelligkeit der Aussprache die größte Beachtung widmen und tonlich nur darauf bedacht sein, die Schlußnoten solcher, oft über viele Takte ausgedehnten Recitativi secchi in der richtigen Tonhöhe zu geben, damit die dazwischentretende, meist nur einen oder zwei Akkorde enthaltende, Begleitung [71]) dazu stimmt; sonst ist er an kein musikalisches Gesetz gebunden.

440. Wie verhält es sich nun mit dem gesanglichen Rezitativ?

Dieses tritt ganz und gar in den Rahmen des Musikstückes ein, wird durch längere Vorspiele (in denen alle orchestralen Mittel zur Verwendung kommen) eingeleitet, durch kürzere oder größere Zwischensätze, die den Wechsel der Gefühle veranschaulichen und vermitteln sollen, unterbrochen, macht wohl auch plötzlich einer taktlichen Melodie (Arioso) Platz — und stellt die höchsten Anforderungen an die musikalische Deklamation und Vortragskunst des Sängers. Derselbe ist durch kein Tempo gebunden, braucht sich nicht an die rhythmische Einteilung der Noten (nicht einmal streng an ihre melodische Folge) zu halten, kann vielmehr ganz nach eigenem Ermessen auf denjenigen Noten verweilen und seine Stimme entfalten, die dem Sinn der Situation entsprechend hervorgehoben werden müssen, und das Unwesentlichere schnell übergehen. Der Vortrag des Rezitatives erfordert die reichste Nüancierung, die charaktervollste Wiedergabe, den schnellsten Wechsel der Vokal-

71) Diese pflegt in der Regel nur in Akkorden von den Bässen, dem Kontra- und Cello, oder vom Cembalisten angeschlagen zu werden.

farben u. dergl. mehr. Nichts ist geeigneter, die musikalische Tüchtigkeit, ja die allgemeine Bildung des Sängers, sein Verständnis der Dichtung und Komposition, die Tiefe seines Gefühles, den Schwung seiner Phantasie zu offenbaren, als die Art, wie er ein Rezitativ auffaßt und vorträgt. Man kann da an sechs bis acht Tönen den wahren Künstler — aber auch den Stümper erkennen.

441. Was ist noch in betreff der Duette, Terzette und Ensembles zu bemerken?

Diese Formen bedürfen kaum einer eingehenden Erklärung für uns; nur an das Eine sei hier erinnert, daß in den Ensembles nicht der Wille des Einzelnen bei der Nüancierung, der Auffassung, der Wahl des Tempo 2c. maßgebend sein kann, daß vielmehr die Mitwirkenden sich einer gemeinsamen Auffassung in allen Punkten anschließen und unterordnen müssen, die entweder (z. B. bei Duetten und Terzetten) aus eigener Besprechung hervorgehen oder der Leitung und Vorschrift eines Dirigenten unterthan sein muß, wie dies in größeren Ensembles, Opernfinales u. dgl. mehr gar nicht anders möglich ist.

Anhang B.

Erklärung der italieniſchen Tempo- und Vortragsbezeichnungen.

---

442. In welcher Reihe folgen die Bezeichnungen für den Grad der Schnelligkeit — für das Tempo —, in dem ein Stück ausgeführt werden ſoll, auf einander?

Wenn wir vom langſamſten Zeitmaße ausgehen, folgendermaßen:

Largo d. h. breit, ſehr langſam.
Adagio d. h. mit Bequemlichkeit, langſam.
Larghetto d. h. ein wenig breit.
Lento d. h. gemächlich, langſam.
Grave d. h. ſchwer einherſchreitend.
Andante[72]) d. h. gehend, mittelſchnell.
Cómodo d. h. bequem.
Andantino d. h. etwas beſchleunigter gehend.
Moderato d. h. mittelmäßig, ſchnell.
Allegretto d. h. etwas munter, ſchneller.

---

72) Jede dieſer Tempobezeichnungen pflegt mannigfache Zuſätze zu erhalten, die den Schnelligkeitsgrad modifizieren. So unterſcheidet man ein Andante sostenuto, ein Andante moderato und ein Andante con moto, d. h. ein gedehntes Andante als langſamſte, ein mäßiges Andante als mittlere, und ein bewegtes Andante als ſchnellſte Andante-Bewegung. Largo assai und Adagio assai würden als ſehr langſam die Vorſchrift gemeſſenen Fortſchreitens, Allegro molto oder agitato (ein erregtes Allegro) die des ſchnellen Eilens noch mehr verſtärken. Auch für die Schnelligkeitsgrade giebt es einen beſchränkenden Zuſatz: non troppo d. h. nicht zu ſehr, alſo z. B. Vivace oder Allegro, ma non troppo d. h. ſchnell, aber nicht zu ſehr.

Allegro d. h. munter, schnell.
Vivace d. h. lebhaft, eilig.
Presto d. h. geschwind, rasch.
Prestissimo d. h. sehr eilig, sehr schnell.

443. Wenn sich nun ein Tempo inmitten des Tonstückes plötzlich ändern, d. h. schneller oder langsamer werden soll?

Dann setzt man entweder eine neue Tempobezeichnung, wenn solche Änderung des Bewegungsgrades andauern soll, oder man begnügt sich für kürzere Zeit mit dem Zusatze: più d. h. mehr, oder meno d. h. weniger, z. B. più allegro schneller, meno adagio weniger langsam.

441. Giebt es nicht auch besondere Worte, um eine zeitweise Beschleunigung oder ein Langsamerwerden des Tempo für einen oder mehrere Takte anzuzeigen?

Man bedient sich dafür der Worte:

accelerando, schneller werdend,
affrettando, beschleunigend,
stringendo, zusammenschnürend,
incalzando, vorwärtsdrängend,
precipitando, dahinstürmend,
ritardando, zögernd,
rallentando, langsamer werdend,
ritenuto, zurückgehalten,
rilasciando, nachlassend,
a piacere, nach Gefallen.

In der Begleitung stehen in solchen Fällen häufig die Worte: col canto mit dem Gesange, colla voce mit der Stimme, colla parte mit dem Vortragenden, um anzudeuten, daß der Accompagnateur sich dem veränderten Zeitmaße des Sängers anzuschließen hat.

Soll nach einer kurzen Reihe solcher zögernd oder eilend gesungenen Takte oder Töne die vorige Bewegung wieder eintreten, so schreibt man vor: a tempo d. h. im Zeitmaße. Ist aber durch eine besondere und neue Bezeichnung der Schnelligkeitsgrad eines (anders angefangenen) Gesangstückes für längere Zeit modifiziert worden und der Komponist beabsichtigt nun den Wiedereintritt des früheren Zeitmaßes, so drückt er dies durch die Worte: tempo primo d. h. erstes Zeitmaß, oder auch durch die abermalige Notierung der früheren Bewegung, vielleicht mit dem Zusatze: come prima d. h. wie früher, aus, z. B. Andante, come prima, langsam, wie vorher.

445. Was ist denn mit der Vorschrift: l'istesso tempo gemeint?

Wenn inmitten eines Musikstückes plötzlich eine neue Taktart (oder auch nur Tonart) herrschend auftritt, die jedoch keinen Wechsel in dem Grade der Bewegung mit sich bringen soll, so pflegt man die Worte: l'istesso tempo oder auch il medésimo tempo, d. h. dasselbe Zeitmaß vorzuschreiben.

446. Welcher italienischen Termen bedient man sich zur Bezeichnung des Vortrages und der Nüancierung?

Wir lassen die gebräuchlichsten Ausdrücke hier folgen und bemerken dabei, daß die öfters in Klammern hinzugefügte Präposition con mit heißt, demnach stets vor das — der alphabetischen Ordnung wegen — hier an den Anfang gesetzte Hauptwort treten muß, z. B. con affetto, mit Innigkeit; dasselbe gilt für die Präposition senza ohne, z. B. senza rigore del tempo, ohne Strenge des Zeitmaßes.

abbandonándosi, abbandonatamente } hingebungsvoll,
abbandono (con), mit Hingebung,
accarezzévole, schmeichelnd, zärtlich,
accelerando, accelerato } beschleunigend, beschleunigt,
accentuato, betont,
addolorato, schmerzvoll,
adirato, erzürnt,
affábile, freundlich, huldvoll,
affanno (con), mit Kummer,
affetto (con), mit Neigung, Innigkeit,
affettuoso, liebevoll, freundlich,
afflitto, betrübt,
affrettando, beeilend,
affrettato, eilfertig,
agilmente, beweglich,
agitato, erregt, wild,
allargando (la voce), ausbreitend (die Stimme),
altero, stolz, trotzig,
amábile, liebenswürdig,
amarezza (con), mit Bitterkeit,
amaro, bitter, streng,

angoscia (con), mit Angſt,
angosciato, angſterfüllt,
ánima (con), mit Seele,
animando, beſeelend,
animato, beſeelt, ausdrucksvoll,
ansiosamente, angſterfüllt,
anticipando, anticipato } vorausnehmend,
appassionato, leidenſchaftlich,
ardente, glühend,
ardito, beherzt, kühn, verwegen,
ardore (con), mit Glut,
audace, kühn, verwegen,
autorévole, gebieteriſch, anſehnlich,
bellicosamente, kriegeriſch,
bizzarramente, ſonderbar, wunderlich,
brillante, glänzend, glanzvoll,
brio (con), mit Lärm,
brioso, geräuſchvoll,
bruscamente, derb, unfreundlich,
burlescamente, ſpaßhaft, drollig,
calando, nachlaſſend, abnehmend,
calma (con), mit Ruhe, friedlich,
calmato, beſänftigt, geſtillt,
calore (con), mit Wärme,
cantábile, geſangreich, tonvoll,
capriccioso, launiſch, ſchelmiſch,
carrezzando, ſchmeichelnd, liebkoſend,
colpito, getroffen, betäubt,
commosso, erregt, bewegt,
cómodo, bequem, gemächlich,
compiacévole, gefällig, anmutig,
concentrato, mächtig, zuſammengefaßt,
coperto, bedeckt, dunkel,
cupo, finſter, düſter,
deciso, beſtimmt, entſchloſſen,
declamato, deklamiert, pathetiſch,
delicatamente, ſauber, zierlich,
delicatezza (con), mit Zierlichkeit,
delirando, raſend, wild leidenſchaftlich,
desolato, troſtlos, verzweifelt,
determinato, feſt, beſtimmt,
discreto, rückſichtsvoll,
discrezione (con), mit Mäßigung,
divoto, fromm, gottergeben,

divozione (con), mit Andacht,
dolce, ſanft, ſüß, weich,
dolcezza (con), mit Anmut,
dolente, klagend, weinend,
dolore (con), mit Schmerz,
doloroso, ſchmerzerfüllt,
elegante, zierlich, fein,
eleganza (con), mit Feinheit,
elevazione (con), mit Erhebung,
énfasi (con), mit Nachdruck,
enfático, nachdrücklich, betont,
enérgico, feſt, mit Energie,
entusiasmo (con), mit Begeiſterung,
entusiástico, begeiſtert,
eróico, heldenmäßig, heroiſch,
espansione (con), mit Fülle,
espansivo, ausgedehnt, mächtig,
espressione (con), mit Ausdruck,
espressivo, ausdrucksvoll,
fastoso, ſtolz, prahleriſch,
feroce, wild, mutig,
festivo } feſtlich, glänzend,
festoso }
fierezza (con), mit Wildheit,
fiero, wild, heftig,
fioca voce (con), mit ſchwacher, matter Stimme,
flébile, kläglich, weinend,
fremente, bebend, wütend,
fresco, friſch, lebendig,
fretta (con), mit Haſt,
frettoloso, eilfertig,
funebre, trauervoll,
fuoco (con), mit Feuer,
furioso, wuterfüllt, leidenſchaftlich,
furore (con), mit Wut,
gajo, luſtig, ausgelaſſen,
garbato, artig, zierlich,
garbo (con), mit Anmut,
generoso, großmütig,
gioja (con), mit Freude,
giojoso, luſterfüllt,
giúbilo (con), mit Jubel,
giusto, richtig, abgemeſſen,
grandezza (con), mit Großartigkeit,
grandioso, prächtig, ſtolz, erhaben,

grave, schwer, ernst,
grazia (con), mit Anmut,
grazioso, anmutsreich, graziös,
gusto (con), mit Geschmack,
gustoso, geschmackvoll,
imperioso, gebieterisch, herrisch,
impeto (con), mit Heftigkeit,
impetuoso, stürmisch, ungestüm,
imponente, befehlend, Ehrfurcht gebietend,
incalzando, jagend, vorwärts drängend,
indifferentemente, gleichgültig,
innocentamente, innocente } unschuldig, bescheiden,
inquieto, unruhig, beängstigt,
insensibilmente, unmerklich, unempfindlich,
irónico, ironisch, höhnend,
irresoluto, unentschlossen,
lagrimando, lagrimoso } thränenreich, weinend,
lamentábile, wehklagend,
lamentoso, jammervoll,
languente, schmachtend, entkräftet,
languido, matt, weichherzig,
larghezza (con), mit Breite,
largo, breit, weit, freigebig,
leggierezza (con), mit Leichtigkeit,
leggiero, gewandt, leicht,
leggierissimo, sehr leicht, fließend,
lesto, flink, gewandt, listig,
lugubre, traurig, kläglich,
lusingando, schmeichelnd, liebkosend,
maestà (con), mit Majestät,
maestoso, erhaben, prachtvoll,
malincónico, melancholisch, traurig,
mancando, abnehmend, ersterbend,
marcato, betont, fest,
martellato, gehämmert, schwer betont,
marziale, kriegerisch,
mezza voce (con), mit halber Stimme,
mesto, traurig, trübe,
minacciando, minaccévole } drohend,
misterioso, geheimnisvoll,
mistero (con), mysteriös,
morendo, ersterbend,

mormorando, murmelnd,
mosso, bewegt, lebendig,
moto (con), mit Bewegung,
negligente, nachläſſig,
negligenza (con), mit Nachläſſigkeit,
nóbile, prächtig, edel,
obbligato, obligat, verbunden,
ondeggiante, wallend, wogend,
ongarese (all'), nach ungariſcher Weiſe,
parlando } ſprechend, im Sprechton,
parlato }
passione (con), mit Leidenſchaft,
pastorale, ſchäfermäßig,
patético, erhaben, mit Pathos,
patimento (con), mit Leiden, duldend,
perdéndosi, ſich verlierend, abnehmend,
pesante, ſchwer betont, gewichtig,
piacévole, gefällig, graziös,
piangendo, weinend, klagend,
pianto (con), mit Thränen,
picchettato, abgeſtoßen,
piena voce (con), mit voller Stimme,
plácido, ſanft, gelaſſen,
poco a poco, nach und nach, allmählich,
pompa (con), mit Pracht,
pomposo, prunkvoll, großartig,
precipitando } haſtig, überſtürzend,
precipitato }
puntato, punktiert, betont,
rápido, reißend, ſchnell,
ravvivando, belebend, ſteigend,
religioso, andachtsvoll, fromm,
rigore (senza), ohne Strenge, z. B. del tempo, des Zeitmaßes,
rinforzando, verſtärkend, betonend,
risoluto, entſchloſſen, kräftig,
risoluzione (con), mit Entſchloſſenheit,
risvegliato, aufgeweckt, munter,
ritenuto, zurückhaltend, weilend,
rústico, bäueriſch,
sbalzato, geſchleudert, hingeworfen,
sbigottito, erſchreckt, beſtürzt,
scherzando } ſcherzend, tändelnd,
scherzoso }
sciolto, ungebunden, leicht, gewandt,

secco, trocken, kurz,
sémplice, einfach, lauter,
semplicità (con), mit Ungezwungenheit, Einfalt,
sentimentale, empfindsam,
sentimento (con), mit Gefühl, ausdrucksvoll,
slanciato, geschleudert, schwungvoll,
slancio (con), mit Schwung,
smanioso, wild, rasend,
smarrito, verwirrt, bestürzt,
smorzando, erlöschend, abnehmend,
soavemente, lieblich, sanft,
soffocata (con voce), mit erstickter Stimme,
solenne, feierlich, glänzend,
sommessamente, demütig, mit leiser Stimme,
sostenuto, gedehnt, gestützt,
sotto voce, mit unterdrückter Stimme,
spaventato, erschrocken, angstvoll,
spírito (con), mit Geist,
spirituoso, lebendig, frisch,
stentando, stentato } mühevoll betonend, mit schwerem Accent,
strascinando, strascinato } durchschleifend, geschleppt,
strepitoso, geräuschvoll,
strisciato, gestreift, durchgezogen,
súbito, gleich, sofort,
supplichévole, demütig bittend,
susurrando, susurrante } murmelnd, flüsternd,
tanto, so viel, so sehr,
tempestoso, stürmisch,
tenerezza (con), mit Zärtlichkeit,
ténero, zart, weich, innig,
tenuto, gehalten, getragen,
terribile, schrecklich, entsetzlich,
timore (con), mit Furcht,
timoroso, furchtsam, angsterfüllt,
tirato, gezogen, geschleppt,
tosto, geschwind, hastig, sogleich,
tranquillo, ruhig, sanft,
trasportato, hingerissen,
trasporto (con), mit Entzücken,
tremando, tremante } zitternd, bebend,
trionfante, triumphierend,

tutta la forza (con), mit aller Kraft,
vacillando, ſchwankend, zagend,
veloce, ſchnell, eilend,
velocissimo, ſehr raſch, in höchſter Eile,
vezzo (con), mit Schmeicheln, mit Anmut,
vezzoso, artig, zierlich, anmutsvoll,
vibrato, geſchleudert, geworfen,
vigore (con), mit Kraft,
vigoroso, ſchwungreich, friſch,
virtuoso, wirkſam, mit Glanz,
vivace, lebhaft, lebendig,
vivacissimo, ſehr lebhaft, ſchnell,
vivo, belebt, munter,
zelo (con), mit Eifer,
zeloso, eifrig, ergeben,
zingarese (alla), nach Zigeunerweiſe[73]).

---

[73]) Wir haben in der vorſtehenden Liſte, die wohl auf Vollſtändigkeit Anſpruch erheben darf, nur die jedem Sänger bekannten dynamiſchen Bezeichnungen: piano, pianissimo, mezzoforte, sforzato, forte, fortissimo und die Namen der Bindungs- und Trennungsarten der Töne: legato, legatissimo, staccato und portato, ebenſo die Ausdrücke: messa di voce, tempo rubato, crescendo ꝛc. ausgelaſſen. Das in der italieniſchen Sprache *nicht* übliche Accentzeichen ′ ſetzten wir gleichwohl über diejenigen Worte, welche die Betonung auf der *drittletzten* Silbe haben, bei allen anderen Worten iſt die *vorletzte* Silbe zu betonen.

Anhang C.

Empfehlenswerte Werke zum Studium und zur Lektüre.

Der strebsame Sänger muß sich — worauf wir schon mehrfach hindeuteten — eine möglichst umfassende und vielseitige Bildung zu eigen zu machen suchen. Es dürfte deshalb nicht ungeeignet erscheinen, hier noch auf eine Reihe lesenswerter Werke aus den verschiedensten Zweigen der Kunst und Wissenschaft hinzuweisen.

I. Werke über Ästhetik,

die Wissenschaft des Schönen, insbesondere der Kunst.

1) Vischer, Ästhetik, 3 Bde., Tübingen 1858.
2) Zeising, Ästhetische Forschungen, Frankfurt a. M., 1855.
3) Carriere, Ästhetik, 2 Bde. 2. Aufl., Leipzig, 1873.
4) Lemcke, Populäre Ästhetik, 5. Aufl., Leipzig, 1879.
5) Oeser, Briefe über Ästhetik, 24. Aufl., Leipzig, 1883.
6) Koestlin, Ästhetik, Tübingen, 1866—69.
7) Prölß, Katechismus der Ästhetik, Leipzig, 1878.

Speziell über Ästhetik der Tonkunst.

1) Hand, Ästhetik der Tonkunst, 2 Bde., Leipzig, 1837.
2) Csillagh, Ästhetik der Tonkunst, Preßburg, 1854.
3) Kullak, Das musikalisch Schöne, Leipzig, 1858.
4) Köstlin, Einführung in die Ästhetik der Musik, Stuttgart, 1879.
5) Hanslick, Vom musikalisch Schönen, 7. Aufl., Leipzig, 1885.

II. Werke über Akustik, die Lehre vom Schall.

1) Chladni, Lehrbuch der Akustik, 2. Aufl., Leipzig, 1830.
2) Zamminer, Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik, Gießen, 1855.
3) Tyndall, Der Schall, acht Vorlesungen herausgegeben von Helmholtz und Wiedemann, 2. Aufl., Braunschweig, 1874.
4) Pohl, Akustische Briefe, Leipzig, 1853.
5) Radau, Die Lehre vom Schall, München, 1869.
6) Strutt, Die Theorie des Schalles, Braunschweig, 1880.

III. Werke über Anatomie und Physiologie, die Lehre vom Bau und den Funktionen des Körpers.

1) Joh. Müller, Handbuch der Physiologie des Menschen, 2 Bde., 3. Aufl., Koblenz, 1837.
2) Strodtmann, Anatomische Vorhalle, Altona, 1837.
3) Bock, Das Buch vom gesunden und kranken Menschen. 13. Aufl., Leipzig, 1884.

Speziell über Physiologie der Stimme.

1) Kubelka, Analyse der Laute der menschlichen Stimme, Linz, 1856.
2) Eyrel, Physiologie der menschlichen Stimme, Leipzig, 1860.
3) Merkel, Anatomie und Physiologie des menschlichen Stimm- und Sprachorganes, Leipzig, 1857.
4) Roßbach, Physiologie der menschlichen Stimme, Würzburg, 1869.

IV. Werke über Theorie der Musik.

1) Hauptmann, Die Natur der Harmonik und der Metrik, 2. Aufl., Leipzig, 1873.
2) Helmholtz, Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik, 4. Aufl., Braunschweig, 1877.
3) Mach, Einleitung in die Helmholtzsche Musiktheorie, populär dargestellt, Graz, 1866.
4) Lobe, Lehrbuch der musikalischen Komposition, 4 Bde., in mehreren Auflagen, Leipzig, 1858—1875.
5) Marx, Die Lehre von der musikalischen Komposition, 4 Bde., in vielen Auflagen, Leipzig, 1860—1875.

6) Westphal, Allgemeine Theorie der musikalischen Rhythmik, auf Grundlage der antiken, Leipzig, 1880.
7) Dehn, Lehre vom Kontrapunkt, Kanon und Fuge, herausgegeben von Scholz, Berlin, 1859.

V. Werke über Musik- und Harmonielehre.

1) Marx, Allgemeine Musiklehre, 10. Aufl., Leipzig, 1884.
2) v. Dommer, Elemente der Musik, Leipzig, 1862.
3) Tiersch, Allgemeine Musiklehre, Berlin, 1885.
4) Sikcher, Harmonie- und Kompositionslehre, 2. Aufl., Tübingen, 1859.
5) Richter, Lehrbuch der Harmonie, 14. Aufl., Leipzig, 1880.
6) Wohlfahrt, Vorschule der Harmonielehre, 5. Aufl, Leipzig, 1880.
7) Riemann, Harmonielehre, Leipzig, 1880.
8) Jadassohn, Lehrbuch der Harmonie, Leipzig, 1883.

VI. Werke über Geschichte der Musik.

1) v. Winterfeld, Zur Geschichte heiliger Tonkunst, 2 Bde., Leipzig, 1852.
2) Brendel, Geschichte der Musik, 6. Aufl., Leipzig, 1879.
3) Ambros, Geschichte der Musik, 5 Bde., Leipzig, 1864—83.
4) Czerny, Op. 815, Umriß der ganzen Musikgeschichte, Mainz, 1851.
5) Langhans, Geschichte der Musik, bisher Band I.
6) v. Dommer, Handbuch der Musikgeschichte bis zum Tode Beethovens, 2. Aufl., Leipzig, 1878.

Einen kurzen Abriß bieten:

1) Brendel, Grundzüge der Geschichte der Musik, 5. Aufl., Leipzig, 1861.
2) Alsleben, Abriß der Geschichte der Musik, Berlin, 1862.
3) Köstlin, Geschichte der Musik im Umriß, Tübingen, 1875.
4) Kothe, Abriß der Musikgeschichte, 2. Aufl., Leipzig, 1877.
5) Musiol, Katechismus der Musikgeschichte, Leipzig, 1877.

VII. Biographieen berühmter Tonkünstler.

(Wir setzen der Übersichtlichkeit halber die Namen der Komponisten voran und dahinter die ihrer Biographen.)

1) **J. S. Bach** — Forkel (Leipzig, 1803), Bitter (4 Bde., 2. Aufl., Berlin, 1881), Spitta (2 Bde., Leipzig, 1873—80).
2) **Em. und Fr. Bach** — Bitter (2 Bde., 2. Aufl., Berlin, 1880).

3) **Händel** — Chrysander (3 Bde., Leipzig, 1867).
4) **Haydn** — Dies (Wien, 1810), Griesinger (Leipzig, 1810), Poh (Berlin, 1857).
5) **Gluck** — Schmid (Leipzig, 1854), Marx (2 Bde., Berlin, 1862).
6) **Beethoven** — Thayer (übers. von Deiters, 3 Bde., Berlin, 1879), Marx (2 Bde., 4. Aufl., herausg. von Behnke, Berlin, 1884), Nohl (3 Bde., Wien, 1864—77).
7) **Mozart** — Jahn (2 Bde., 2. Aufl., Leipzig, 1867), Oulibicheff (3 Bde., Stuttgart, 1847), Nohl (2. Aufl., Leipzig, 1877).
8) **C. M. v. Weber** — M. M v Weber (2 Bde., Leipzig, 1864).
9) **Palestrina** — Baini (übers. von Kandler und Kiesewetter, Leipzig, 1834).
10) **J. G. Naumann** — Meißner (2 Bde., Prag, 1804).
11) **F. Schubert** — Kreißle von Hellborn (Wien, 1865).
12) **Schumann** — v. Wasielewski (3. Aufl., Dresden, 1880).
13) **Spohr** — Selbstbiographie (2 Bde., Göttingen, 1860), Malibran (Frankfurt a. M., 1860).
14) **Mendelssohn** — Lampadius (Leipzig, 1848), Ed. Devrient (Leipzig, 1869).
15) **Meyerbeer** — Schucht (Leipzig, 1869), Mendel (Berlin, 1868).

Ferner hierher Gehöriges:

1) Riehl, Musikalische Charakterköpfe, 3 Bde., Stuttgart, 1879—81.
2) Gumprecht, Musikalische Lebens- und Charakterbilder, 2 Bde., Leipzig, 1883.
3) La Mara, Musikalische Studienköpfe, 5 Bde., Leipzig, 1879—82.
4) Naumann, Deutsche Tondichter, 5. Aufl., Berlin, 1882. Italienische Tondichter, 2. Aufl., Berlin, 1883.
5) Hiller, Aus dem Tonleben unserer Zeit, 2 Bde., Leipzig, 1868—71. — Musikalisches und Persönliches, Leipzig, 1876.
6) Polko, Alte Herren, die Vorläufer Bachs, Hannover, 1865.

VIII. Andere, für den Musik- und Gesangsfreund lesenswerte Bücher.

1) C. M. v. Webers hinterlassene Schriften, 3 Bde., Leipzig, 1850.
2) Schumanns gesammelte Schriften, 3. Aufl., 2 Bde., Leipzig, 1875.
3) R. Wagners gesammelte Schriften, 10 Bde., Leipzig, 1873—84.
4) Berlioz' gesammelte Schriften, übers. von Pohl, 4 Bde., Leipzig, 1864.
5) Liszts gesammelte Schriften, übers. von Ramann, 6 Bde., Leipzig, 1880—84.
6) Jahn, Gesammelte Aufsätze über Musik, Leipzig, 1867.

7) Ambros, Bunte Blätter, 2 Bde., Leipzig, 1872 und 1874.
Derselbe: Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart, 2. Aufl., Leipzig, 1860.
8) Nägeli, Vorlesungen über Musik, Stuttgart, 1826.
9) Küster, Populäre Vorträge über Bildung und Begründung eines musikalischen Urteils, 4 Bde., Leipzig, 1871—77.
10) Naumann, Nachklänge aus Musik- und Geistesleben, Berlin, 1872.
Derselbe: Die Tonkunst in der Kulturgeschichte, Berlin, 1870.
11) Ehlert: Briefe über Musik, 3. Aufl., Berlin, 1879.
Derselbe: Aus der Tonwelt, Berlin, 1877.
12) Krüger, Beiträge für Leben und Wissenschaft der Tonkunst, Leipzig, 1847.
13) Bitter, Die Reform der Oper durch Gluck und Wagners Kunstwerk der Zukunft, Braunschweig, 1885.
14) Grétry, Versuche über die Musik, Leipzig, 1800.
15) Palleske, Die Kunst des Vortrages, Stuttgart, 1880.
16) v. Wolzogen, Über Theater und Musik, Breslau, 1860.
17) Riemann, Musiklexikon, Leipzig, 1882.
18) Sieber, Aphorismen aus dem Gesangsleben, Leipzig, 1865.
19) Schebest, Aus dem Leben einer Künstlerin, Stuttgart, 1857.
20) v. Glümer, Erinnerungen an Wilhelmine Schröder-Devrient, Leipzig, 1862.

Schließlich empfehlen wir noch angelegentlich die: Sammlung musikalischer Vorträge, herausg. vom Grafen Waldersee (Leipzig), von der bisher 5 Serien in 60 Heften erschienen, welche sehr interessante Abhandlungen über die verschiedenartigsten Fragen und Zweige der Musik, sowie auch biographische Skizzen über Bach, Mozart, Beethoven, Schumann, Chopin, Mendelssohn, Loewe, Spohr, Brahms, Paganini, Palestrina, Pergolese u. A. enthalten.

IX. Lehrbücher und Schulen für Gesang.

a) Von italienischen und französischen Autoren:

1) Pierfrancesco Tosi, Opinioni de' cantori antichi e moderni sopra il canto figurato, Bologna, 1723.
2) Giambattista Mancini, Riflessioni pratiche sul canto figurato, terza edizione, Milano, 1777.
3) Marcello Perrino, Osservazioni sul canto, Napoli, 1810.
4) Lamperti, Guida teorico pratico per lo studio del canto.
5) Delle Sedie, Traité complet de chant, Paris, 1844.
6) Berard, L'art du chant, Paris, 1755.
7) Stéphen de la Madelaine, Théories complètes du chant, Paris, 1851.

Die umstehenden Werke existieren (mit Ausnahme von Nr. 1) nicht in deutschen Übersetzungen, doch durften wir sie nicht unerwähnt lassen. Tosis Buch ward von Agricola übersetzt und mit Kommentaren herausgegeben — unter dem Titel: Anleitung zur Singkunst, Berlin, 1757. Die nachstehenden Schulen haben dagegen neben der Originalsprache noch eine deutsche Übersetzung zur Seite:

8) Anna Maria Celoni, Grammatica, ossia regole per ben cantare, Leipzig.
9) Benelli, Regole per il canto figurato, 2. Aufl., Dresden, 1819.
10) Manuel Garcia, Traité complet de l'art du chant, 2 Teile, der erste übersetzt von Wirth, der zweite von Mangold, Mainz.
11) Lablache, Vollständige Gesangschule, Mainz.
12) Duprez, Die Kunst des Gesanges, Berlin.
13) Panofka, L'art du chanteur, Leipzig.
14) Concone, Anleitung zur Gesangskunst, Mainz.
15) Panseron, Vollständige Gesangschule, Köln.
16) Andrade, Gesangschule des Pariser Konservatoriums, Hamburg.
17) Garaudé, Méthode complète de chant, Leipzig.

b) Von deutschen Autoren:

1) Peter von Winter, Vollständige Singschule, Mainz.
2) J. A. Hiller, Anweisung zum musikalisch richtigen Gesange, 2. Aufl., Leipzig, 1798.
3) J. A. Hiller, Anweisung zum musikalisch zierlichen Gesange, Leipzig, 1780.
4) Engelbrunner, Briefe über Gesang, 2. Aufl., Leipzig, 1824.
5) Ferd. Sieber, Vollständiges Lehrbuch der Gesangskunst, 2. Aufl., Magdeburg, 1879.
6) Ferd. Sieber, Kurze Anleitung zum gründlichen Studium des Gesanges, 2. Aufl., Leipzig, 1865.
7) Ferd. Sieber, Die Kunst des Gesanges, theoretisch-praktische Gesangschule, Op. 110 und 111, Offenbach.
8) Fr. Hauser, Gesanglehre für Lehrende und Lernende, Leipzig, 1866.
9) Seiler, Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangsorganes, Leipzig, 1861.
10) O. Guttmann, Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze, 4. Aufl., Leipzig, 1882.
11) Th. Hauptner, Methode der Gesangskunst, nach den Prinzipien der modernen französischen Schule, Berlin.
12) M. H. Schmidt, Gesang und Oper, 6 Hefte, Magdeburg, 1861.
13) J. Stockhausen, Gesangsmethode, Leipzig, Peters.
14) Fr. Wieck, Klavier und Gesang, 2. Aufl., Leipzig, 1875.

X. Praktische Studienwerke für Gesang.

A. Kürzere technische Studien.

a) Von italienischen Meistern:

1) Donzelli, Esercizj giornalieri.
2) Quattrini, Gorgheggi e solfeggi.
3) Calloni, Salti e scale.
4) Garcia, Esercizj giornalieri per la voce.
5) Rossini, Scale e gorgheggi.

b) Von deutschen Autoren:

1) Nauenburg, Tägliche Gesangstudien.
2) Nauenburg, Tägliche Koloraturstudien.
3) Röhr, Op. 25, Materialien für technische Studien.
4) Naumann, Skalen mit untergelegtem Baß.
5) Sieber, Op. 42 und 43, Schule der Geläufigkeit, für Sänger und Sängerinnen jeder Stimmklasse.
6) Sieber, Op. 136, Vokalisen zum Studium der Kehlfertigkeit, drei Ausgaben, für hohe, mittlere und tiefe Stimmen.
7) Sieber, Op. 137, ABC der Gesangskunst, vorbereitende praktische Studien für die Zeit vor dem Stimmwechsel.
8) Sieber, Op. 144, Tägliche Gesangstudien f. weibliche Stimmen.

B. Vokalisen und Solfeggien[74]) für Sopran.

a) Von italienischen und französischen Meistern:

Aprile, Asioli, Baglioni, Banderali, Bona, Bordogni, Brambilla, Cherubini, Concone, Crescentini, Danzi, Garaudé, Geraldy, Marcheſi, Mariottini, Mazzoni, Mozzatti, Nava, Panofka, Piermarini, Pilotti, Porpora, Ricci, Righini, Roſſi, Zingarelli.

b) Von deutschen Autoren:

Abt, Banck, Op. 64, Curschmann, Op. 20, Genée, Op. 172, Gumbert, Op. 19, Hauptmann, Op. 26, Krebs, Op. 92, Mitsch, Rungenhagen, Scharfe, Sieber, leichte: Op. 44, 92; schwerere: Op. 30, 112, 138; sehr schwere: Op. 78, 129; Teschner, Weinlig, Zöllner, Op. 50.

C. Vokalisen und Solfeggien für Mezzosopran.

a) Von italienischen und französischen Meistern:

Aggiutorio, Asioli, Benelli, Boile, Bonoldi, Bona, Bordese, Bordogni, Campana, Concone, Crescentini, Danzi, Florimo, Man-

74) Bei der großen Menge des auf diesem Gebiete vorhandenen Materiales beschränken wir uns auf die Angabe bemerkenswerter Namen.

danici, Marcheſi, Mazzoni, Nava, Panſeron, Pergetti, Piermarini, Roſſini, Zingarelli.

b) Von deutſchen Autoren:

Haſſe, Mikſch, Scharfe, Fr. Schneider, Sieber, leichte: Op. 45, 85, 93; ſchwerere: Op. 31, 113, 139; ſehr ſchwere: Op. 79, 130; Teichmann, Teſchner, Weinlig.

D. Vokaliſen und Solfeggien für Alt.

a) Von italieniſchen und franzöſiſchen Meiſtern:

Bordogni, Brambilla, Campana, Cherubini, Crescentini, Crivelli, Curci, Danzi, Marcheſi, Mazzoni, Minoja, Nava, Panofka, Panſeron, Savinelli.

b) Von deutſchen Autoren:

Curſchmann, Op. 21, Kinkel, Op. 22, Mikſch, Scharfe, Fr. Schneider, Op. 27, Sieber, leichte: Op. 46, 84; ſchwerere: Op. 32, 114, 140; ſehr ſchwere: Op. 80, 131; Teſchner, Weinlig, Zöllner.

E. Vokaliſen und Solfeggien für Tenor.

a) Von italieniſchen und franzöſiſchen Meiſtern:

Benelli, Bona, Bordogni, Campana, Cherubini, Concone, Crivelli, Duprez, Mandanici, Maſſet, Mazzoni, Panſeron, Piermarini, Rubini, Salvi, Savinelli.

b) Von deutſchen Autoren:

Gumbert, Hauptmann, Kreßner, Mikſch, Fr. Schneider, Sieber, leichte: Op. 47, 95; ſchwerere: Op. 33, 115, 141; ſehr ſchwere: Op. 81, 132; Teichmann, Teſchner.

F. Vokaliſen und Solfeggien für Bariton.

a) Von italieniſchen und franzöſiſchen Meiſtern:

Aggiutorio, Baſily, Bona, Bordogni, Concone, Crescentini, Crivelli, Lablache, Nava, Ronconi, Savinelli, de Val.

b) Von deutſchen Autoren:

Haſſe, Mikſch, Naumann, Scharfe, Fr. Schneider, Sieber, leichte: Op. 48, 96; ſchwerere: Op. 34, 116, 142; ſehr ſchwere: Op. 82, 133; Teichmann, Teſchner.

G. Vokaliſen und Solfeggien für Baß.

a) Von italieniſchen und franzöſiſchen Meiſtern:

Aprile, Baſily, Bona, Carulli, Cattaneo, Cherubini, Concone, Crivelli, Danzi, Lablache, Mandanici, Nava, Panofka, Righini, Savinelli, Zingarelli.

b) Von deutschen Autoren:

Hasse, Paer, Sieber, leichte: Op. 49, 97; schwerere: Op. 35, 117, 143; sehr schwere: Op. 83, 134; Truhn, Teschner, Weinlig, Zöllner.

H. Mehrstimmige Vokalisen.

a) Von italienischen und französischen Meistern:

Bertalotti, Bordogni, Guglielmi, Panseron, Panzini, Porpora, Orlandi, Ricci, Savinelli.

Zu gleichem Zwecke dienen auch:
Cherubini, IV Duetti; Durante XII Duetti.

b) Von deutschen Autoren:

Chelard, Hauptmann, Hiller, Scheible, Fr. Schneider, Sieber, Op. 52 (für 2 Soprane), Op. 53 (Sopran und Alt), Op. 54 (Sopran und Tenor), Op. 55 (Tenor und Baß), Op. 56 (für 2 Soprane und Alt), Op. 57 (für Sopran, Alt, Tenor und Baß).

XI. Kurzer Wegweiser durch die Arien-, Lieder-, Duetten-, Terzetten- und Quartettenlitteratur.

A. Gesänge für Sopran.

Hier sei zuerst mehrerer trefflicher Sammlungen klassischer Arien gedacht:

1) Klassisches Sopranalbum mit vielen Arien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Mozart und Beethoven. Leipzig, Gumprecht.
2) Orphea, Auserlesene Gesänge von Graun, Pergolese, Händel ꝛc Magdeburg, Heinrichshofen.
3) Hosianna, Sammlung klassischer Gesänge von Astorga, Bertoni, Cherubini ꝛc. Berlin, Schlesinger.
4) Sammlung Bachscher Arien, herausgegeben von Rob. Franz. Leipzig, Leuckart.
5) Sopran-Album (50 Arien). Leipzig, Peters.

In betreff weiterer Arien genügt wohl der einfache Hinweis auf die Opern eines Beethoven, Mozart, Gluck, Weber, Spohr, Marschner u. A.; für das Oratorium auf die Werke von Händel, Haydn, Mendelssohn u. A. Für Koloraturgesang findet sich reiche Auswahl in den Opern von Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante, Ricci, Cagnoni, Pacini, Verdi u. A. wie auch von Meyerbeer, Auber, Halevy, Massé, Gounod, Thomas u. A.

Bei den Liedern wollen wir genauer verfahren und die Werkzahl (mit Op.) bezeichnen, wo solche angegeben ist; mit den kleineren Zahlen hinter der Opusnummer sind die einzelnen Lieder in dem betreffenden Liederheft gemeint. Die billigen Ausgaben der Lieder

von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert u. A., welche bei Peters in Leipzig erschienen, sind sehr empfehlenswert. Die sämtlichen Lieder von Schubert sind auch einzeln von Senff in Leipzig zu beziehen.

Am geeignetsten für Sopran sind: Beethoven, Op. 24, 48, 77, 1. — Schubert, Op. 1, 2, 3, 3; Op. 14, 1; Op. 31, 32, 42; Op. 52, 2, 5; Op. 58, 3; Op. 59, 3, 4; Op. 62, 72, 73, 80, 3, 88, 4; Op. 98, 1; Op. 101. Die Müllerlieder (Op. 25), die Winterreise (Op. 98) und der Schwanengesang werden auch viel von Damen gesungen, eignen sich aber unserer Ansicht nach mehr für Männerstimmen. Wir empfehlen ferner: Schumann, Op. 25, 1, 11, 12, 21; Op. 27, 1, 4; Op. 31, 36, 1; Op. 39, 3, 6; Op. 51, 2; Op. 89, 2; Op. 90, 4, 6; Op. 98a, 1, 3, 5, 7, 9; Op. 104, 2, 4. — Mendelssohn, Einzelausgabe der Lieder[75]), Nr. 10, 15, 21, 24, 26, 35, 36, 39, 40, 43, 45. — Rob. Franz, Op. 1, 4, 10, 12, 4, 5; Op. 14, 1, 6; Op. 17, 6; Op. 30, 3, 5; Op. 35, 1; Op. 36, 2; Op. 38, 1, 2, 5; Op. 40, 1, 4. — Brahms, Op. 6, 14, 43; Reinecke, Op. 29, 40, 59, 133, 1, 4, 139, 2, 150, 2, 164, 2, 3, 4; Spohr, Op. 101, 105; Dietrich, Op. 7, 9, 11, 17; Ehlert, Op. 2, 1, 4; Op. 16, 25, 7, 30, 3, 5; Jensen, Op. 1, 4; Op. 4, 11, 1, 2; Op. 22, Hft. II, 4, 5; Op. 24, 5, 6; Op. 41, 2, 6; Op. 50, 2; Raff, Op. 98 Hft. I, 1, 7, 9, 10, Hft. II, 12, 13, 17; Op. 172 Hft. II, 3; Op. 173, Hft. I, 1, 3, 4; Rietz, Op. 26, 27, 3; Marschner, Op. 90, Hft. I, 4, 5; Hft. II, 1, 5; Op. 101, 146, 3; Veit, Op. 31; Th. Kirchner, Op. 1, 1, 3; Op. 6, 68; Grimm, Op. 11, 3, 5, 6; L. Berger, Op. 11, 6, 8; Op. 19, 3, 4, 5, 8; Speidel, Op. 6; Wüllner, Op. 2, 4, 8; Hauptmann, Op. 22, 27; Hartmann, Op. 1, 5; 4, 1; 6, 10; Bernsdorf, Op. 11, 2, 3, 4; Hiller, Op. 26, 31, 111, 1, 3; Op. 129, 3, 9, 12; Walter, Op. 6; Gade, Hft. VII, 1, 2; Lindblad, Nr. 1, 2, 6, 11, 17, 28, 31, 33, 42; David, Op. 26, 2, 5; 27, 1, 4; Eckert, Op. 13, 15, 28, 2, 29; Kleffel, Op. 4, 17, 23, 24, 36; Blumner, Op. 11, 1, 2, 4; Op. 25; Kittl, Op. 5, 23, 2, 4, 6, 56; Meinardus, Op. 45; Schurig, Op. 14; Taubert, Op. 46, 67, 2; 74, 1; 76, 4, 5, 6; 116; 177, 3, 5; Rubinstein, Op. 8, 5; 32, 33, 36, 4, 11; Op. 83, 8; 91, 12; v. Holstein, Op. 16, 20, 23, 2; Bruch, Op. 15, 3; Op. 17, Hft. II, 3; Ingeborgs Klage aus Op. 26; Scholz, Op. 32, 49; Vierling, Op. 3, 3, 27, 1, 2, 5; Graedener, Op. 23, 50, 2, 3; Volkmann, Op. 16, 2, 3; Molique, Op. 29, 4, 5, 6; Sieber, Op. 26, 40, 76, 88, 99, 102, 105, 106, 128, Hft. II; Wüerst, Op. 18, 20, 2, 4; Op. 46, 1; 71, 2; 79, 2; Ambros, Op. 16, 1, 2; Lassen, Op. 45, 1, 2; H. Hofmann, Op. 27, 4; Goltermann, Op. 32, 4; 45, 3;

[75]) Es ist bei der Einzelausgabe der Lieder von Mendelssohn stets die Edition von Breitkopf u. Härtel in Leipzig gemeint.

78, 2; Abt, Op. 160, 235, 308, 399; v. Sahr, Op. 14; Horsley, Op. 21; Schlottmann, Op. 14, 3; 15, 3; 25, 4; 37, 2; Eichberg, Op 6; Piutti, Op. 7, 18, 1; Esser, Op. 14, 33, 2; Op. 35, 1; Leßmann, Op. 4, 10, 24; Hasse, Op. 18, 24, 25; Rüfer, Op. 6, 17; Löwe, Op. 9, Hft. 3, 7, 62, 86, 103; Baumgartner, Op. 12; Flügel, Op. 43; Markull, Op. 24, 3; Brambach, Op. 25, 3; Naubert, Op 30, 39, 45; Götz, Op. 4; Wichmann, Op. 23, 29, 2, 5; 30; Rob. Radecke, Op. 15, 1, 3, 5; Op. 22, 1; Op. 37, 1, 2, 4; Op. 38; H. Dorn, Op. 51, 1; Freudenberg, Op. 4, 1, 3, 7; Kauffmann, Op. 13, 1, 2; R. Becker, Op. 3, 3; 5; Moscheles, Op. 131, 4, 5, 6; A. Krug, Op. 18; Köhler, Op. 72, 111; Hummel, Op. 25; Dessauer, Op. 62, 64, 1, 2, 3; Fr. Ries, Op. 12, 17, 21; Em. Naumann, Op. 21, 1; 26, 1, 5; 29, 3, 4; 31; Riedel, Lieder Margarethens; Bendel, Op. 100, 1, 3, 7; 106, 3, 6; 113; Dvořák, Op. 6, 3, 4; 7, 1; Deppe, Op. 5, 1; 6, 1, 2; 7, 1; v. Hornstein, Op. 6; Chopin, Nr. 2, 8, 9; Fesca, Op. 47; Gumbert, Op. 39; A. Schäffer, Op. 20, 2, 3; 101; O. Bach, Op. 9; Stavenhagen, Op. 1, 6; G. E. Fischer, Op. 1; Erdmannsdörfer, Op. 14; Kleinmichel, Op. 24; Neßler, Op. 12, 21; Tschaikowsky, Op. 6; J. Lachner, Op. 28; Mangold, Op. 6; Stiehl, Op. 49; Roesler, Op. 2, 14, 5; 15; G. Jansen, Op. 20, 5; Gurlitt, Op. 14, 1, 6; Brückler, Op. 2; Henschel, Op. 29; Härtel, Op. 12; J. Lang, Op. 36, 1, 2; E. Schultz, Op 13, 2. 4; Tschirch, Op. 34, 1, 2; Schletterer, Op. 10, 6; Dannstroem, Waldblumen aus Finnland; Bürgel, Op. 16; Sachs, Op. 55; Neugebauer, Op. 50, 51; Riccius, Op. 17, 5; Vollweiler, Op. 45; Wettig, Op. 23; Lührß, Op. 19, 32, 12; F. Lachner, Op. 17, 27.

NB. Da viele der vorstehenden Lieder in doppelten, einige sogar in drei verschiedenen Ausgaben erschienen sind, verlange die Sängerin stets die Ausgabe für hohe Stimme.

B. Gesänge für Mezzosopran.

Viele Arien befinden sich in den folgenden — unter 1 und 2 der Bezeichnung nach für Alt bestimmten — Sammlungen.

1) Armonia, herausgegeben von Ritter. Magdeburg, Heinrichshofen.

2) Sion, klassische geistliche Gesänge. Berlin, Schlesinger.

3) Mezzosopran-Album I und II. Leipzig, Peters.

Opernarien bieten die Werke von Mozart, Spohr, Kreutzer, Weber, Marschner, Meyerbeer, Lortzing, Donizetti, Verdi u. A.

Von Schuberts Liedern ist stets die Ausgabe für mittlere Stimme zu fordern, z. B. von Op. 2; Op. 3, 2, 3; Op. 5, 2, 4, 5; Op. 6, 3; Op. 14, 1; Op. 19, 2; Op. 20, 2; Op. 24, 2; Op. 42; Op. 52, 5; Op. 58, 3; Op. 59, 4; Op. 62, 68, 72, 85; Op. 88, 4;

Op. 101, 115, 2; Op. 173, 2; Schumann, Op. 25, 3, 9, 13, 14, 15, 22, 26; Op. 37, 3; Op. 39, 1, 2, 4, 5; Op. 42; Op. 51, 4; Op. 53, 2; Op. 64, 1, 2; Op. 98a, 1, 3, 5, 7, 9; Op. 104, 3, 5, 7; Op. 135, 138, 2, 8; Mendelssohn, Einzelausgabe der Lieder, Nr. 2, 5, 11, 15, 16, 18, 21, 42, 44; R. Franz, Op. 1, 8; Op. 4, 6, 7; Op. 5, 7, 9; Op. 10, 6; Op. 23, 6; Op. 35, 1, 2; Op. 36, 2, 5; Op. 37, 3; Op. 38, 6; Op. 40, 5; Op. 43, 1; Rubinstein, Op. 8, 2; Op. 33, 2, 5, 6; Op. 34, 1, 3; Op. 83, 3 — Dietrich, Op. 3, 1, 5; Op. 4; Op. 16; Op. 22, 1, 4; Ehlert, Op. 2; Op. 22, 2; Op. 25, 2, 3, 5; Jensen, Op. 1, 5; Op. 4, 7; Op. 9, 14, 21, 58; Marschner, Op. 140, 173; Hiller, Op. 34, 129; Brahms, Op. 14, 2; Op. 32, 9; Op. 33, 4, 5, 9; Op. 69, 2; Reinecke, Op. 10; Op. 59, 4, 5; Op. 150, 1, 3, 4, 5; H. Dorn, Op. 76, 2; Eckert, Op. 13, 15, 29; Müllner, Op. 4, 2, 3, 4; Op. 5, 1–3; Scholz, Op. 34; Bruch, Op. 23, 5; Op. 41, 8; Op. 49; Raff, Op. 98, 9; Op. 49; Op. 172 Hft. II, 4; Volkmann, Op. 16; Taubert, Op. 65, 81; Moscheles, Op. 131, 1, 4, 5; Graebener, Op. 50, 65, 66; Woehler, Op. 5; Op. 15, 4, 6, 7; Goltermann, Op. 2, 21, 27, 32; Kleffel, Op. 2, 8, 10, 17, 1, 6; Op. 36, 1, 4, 5, 6; L. Berger, Op. 19, 1, 2, 6, 7; Esser, Op. 51, 64; Rheinberger, Op. 55, 2, 3, 4, 7, 8; Op. 136; v. Holstein, Op. 15, 16; Jähns, Op. 47; Wüerst, Op. 46, 2, 3; Sieber, Op. 17, 62, 75, 107, 124, 127, 128 Hft. I, 135; Henschel, Op. 8, 19, 24, 6; Op. 29, 1; Hasse, Op. 14, 1, 2; Op. 15, 2; Op. 26, 6; Op. 27, 6; Bierling, Op. 12, 1; 13; Fr. Ries, Op. 12, 3; Op. 26; Op. 17, 1, 2, 3; Op. 21, 1; Op. 23, 1; Grützmacher, Op. 29; Kainer, Op. 12; E. E. Taubert, Op. 24, 3; Hauptmann, Op. 37, 3; Blumner, Op. 11, 3; Leßmann, Op. 2, 7, 1; Op. 9, 3; Op. 28, 1; Hinrichs, Op. 3, 2; Op. 1, 3; Lührß, Op. 6, 3, 6; Op. 11, 1, 5; Op. 12, 2; Rob. Radecke, Op. 36; Zöllner, Op. 22; Banck, Op. 57, 1, 3; Op. 68, 2, 5; Op. 69; A. Dorn, Op. 27; Hartmann, Op. 17, 2; Op. 35; Emmerich, Op. 16; Kittl, Op. 23, 56; Holländer, Op. 6, 2; Abt, Op. 137, 150, 178, 294; Dessauer, Op. 20, 64, 3, 4; Brüll, Op. 12, 4; Erdmannsdörfer, Op. 14, 1; Piutti, Op. 18, 1, 2, 3; Dannstroem, Op. 25, 4; E. Kauffmann, Op. 15; Dessoff, Op. 8; Bendel, Op. 106, 1, 4, 5; Schletterer, Op. 10; X. Scharwenka, Op. 10, 15; Rommel, Op. 4, 2, 3; Döring, Op. 9; O. Bach, Op. 9, 4, 6, 7; Riccius, Op. 17; Wichmann, Op. 25; Gurlitt, Op. 14, 2, 5; Liszt, Gesammelte Lieder, Nr. 28, 29, 39; Bürgel, Op. 9, 3; Op. 12, 1; Op. 16, 1, 4, 6; v. Herzogenberg, Op. 45; Kunkel, Op. 13, 3; Levi, Op. 2, 6; Naubert, Op. 31, 43; Stavenhagen, Op. 1, 2; Riedel, Lieder Margarethens; Sommer, Lieder nach Wolffs Dichtungen; Lammers, Op. 5, 6, 8; Eggers, Op. 8, 9, 10, 11; Götz, Op. 4; Krebs, Op. 172, 1; Baumgartner, Op. 24, 1; 28, 3; 30, 2; Stiehl, Op. 49; Grimm, Op. 1 4; Leonhard,

Op. 14; Eschmann, Op. 34, 3; Op. 49, 1, 3, 4; Jos. Lang, Op. 34, 1, 2; Dregert, Op. 13, 14; E. Schultz, Op. 12, 1, 3; 13, 2, 5.

C. Gesänge für Alt.

Zuerst sei der folgenden Sammlungen gedacht:

1) Klassisches Alt-Album mit Arien von Bach, Händel, Gluck, Haydn, Beethoven und Mozart. Leipzig, Gumprecht.
2) Armonia, Auserlesene Gesänge für Alt, herausgegeben von Ritter. Magdeburg, Heinrichshofen.
3) Sion, Sammlung klassischer geistlicher Gesänge für Alt. Berlin, Schlesinger.
4) Sammlung Bachscher Arien, herausgegeben von R. Franz. Leipzig, Leuckart.
5) Alt-Album (50 Arien). Leipzig, Peters.

Indem wir jetzt zu den Liedern übergehen, bemerken wir, daß die Gesänge von Franz Schubert in drei Ausgaben erschienen sind, von denen stets die tiefste zu verlangen ist. Schumanns, Beethovens, Mozarts, Webers, Chopins, Lindblads Lieder existieren in zwei Ausgaben. Die Altistinnen werden also — wie überhaupt bei allen unten aufgeführten Liedern, sobald dieselben zu hoch liegen — stets die tiefere Ausgabe zu fordern haben.

Schubert, Op. 2, 3, 4, 5, 7, 3; 12, 14, 24, 31, 36, 2; 43, 52, 4; 58, 3; 59, 4; 62, 4; Schumann, Op. 25, 3, 5, 9, 10, 26; Op. 35, 1, 4, 11; Op. 39, 7, 11; Op. 42; Op. 64, 1, 2; Op. 77, 4; Op. 104, 1, 6; Op. 135, 2; Mendelssohn, Einzelausgabe der Lieder, 2, 11, 16, 18, 20, 31, 42, 44; Beethoven, Op. 48, 75, 1; Weber, Op. 13, 2; 23, 3; 64, 3; 80; Rob. Franz, Op. 4, 10; Op. 9, 3; Op. 14, 5; Op. 13, 2; Brahms, Op. 33, 7, 13; Op. 48, 2; Op. 94; Jensen, Op. 22, 6, 8; Op. 61; Marschner, Op. 123, 138, 170; Spohr, Op. 94; Reinecke, Op. 19, 27, 133, 2, 3; Op. 139, 1, 3, 4; Op. 164, 2, 5; Op. 59, 5; Woehler, Op. 9, 15; Rietz, Op. 25; Op. 27, 1, 3, 5; Graedener, Op. 18, 50, 5, 7; Raff, Op. 47; Op. 98 Hft. I, 5, Hft. III, 24; Hiller, Op. 46, 129, 1, 3; Brennung, Op. 6; Vierling, Op. 21; Loewe, Op. 60, 1, 3; Op. 75, 76; Eckert, Op. 12, 3, 4, 6; Scholz, Op. 34, 4; Op. 44; Grimm, Op. 15, 1, 3, 4; Rubinstein, Op. 91, 11; L. Berger, Op. 17, 37; Dietrich, Op. 1, 8; Op. 11, 3; Op. 13, 1; Op. 16, 6; Op. 22, 6; Dessauer, Op. 44, 4; Op. 50, 62, 68, 2, 3, 4; F. Lachner, Op. 54; Neßler, Op. 40; Walter, Op. 8, 2, 3; Op. 12, 4, 6; Op. 17; Rob. Radecke, Op. 21, 2; Op. 22, 1; Veit, Op. 56; Mangold, Op. 10, 58; Wüerst, Op. 29, 2, 3; Jähns, Op. 20; v. Sahr, Op. 11; Dürrner, Op. 10, 23; Goltermann, Op. 11; Op. 23, 6; Op. 32, 2; Chopin, Op. 74, 1, 3, 10, 14, 16; Damrosch, Op. 11; André, Op. 41; Taubert, Kinderlieder: Nr. 14, 19, 40, 44, 52, 55,

77; Sachs, Op. 55; Lammers, Op. 4, 4; Op. 6, Hft. II, 2; Horn, Op. 51; Naumerk, Op. 14; O. Bach, Op. 9, 2; Kittl, Op. 23, 3; Op. 56, 2, 5; Jean Becker, Op. 11, 3, 5; Eggers, Op. 8, 1; Op. 10, 3, 4; J. Lachner, Op. 40, 1; Blumner, Op. 7, 3, 5; 11, 3; Bungert, Op. 12, 17; Op. 34, 6, 7; Wichmann, Op. 17, 1, 2, 6; Op. 32, 1, 4; Claußen, Op. 2, 3, 2; Pierson, Op. 63, 66; Tschirch, Op. 19; Riccius, Op. 17, 2, 3; Hartmann, Op. 16; Grund, Op. 32, 1, 2, 5; Hasse, Op. 2, 4; Op. 6, 8; Op. 26, 1; Op. 28, 6; Op. 30, 2; Kleffel, Op. 20, 12; Sieber, Op. 7, 14, 69, 73, 86, 99, 102; Baumgartner, Op. 28, 2, 3; Leßmann, Op. 2, 1; 4, 2; D. Krug, Op. 86; J. Otto, Op. 115, 4; Eschmann, Op. 49, 2, 3, 5; Esser, Op. 14, 4; Hopffer, Op. 6, Hft. II, 8; Evers, Op. 25, 2; Holländer, Op. 6, 1; Emmerich, Op. 38, 4; F. Ries, Op. 10, 2; Op. 17, 3; Fesca, Op. 49, 3; Op. 53, 59; Boie, Op. 18, 24, 25; Zöllner, Op. 57, 58; Meinardus, Op. 14, 3; Jos. Lang, Op. 34, 3; Op. 36, 3; Abt, Op. 65, 1; Op. 128, 211, 258, 2, 3; 333, 2; Winterberger, Op. 11, Hft. II, F. G. Nicolai, Op. 5; Deppe, Op. 2; Leschetizky, Op. 26; R. Wagner, Schlaf ein, holdes Kind! Hauptmann, „Dicht von Felsen eingeschlossen"; v. Holstein, Op. 23, 2; Op. 33, 3; E. Kauffmann, Op. 4, 4; Op. 11, 1, 2, 3; Op. 12, 4; Op. 15, 1; Bradsky, Op. 39, 3; Reißiger, Op. 61, 6; 104, 110, 4; 203; Liebe, Op. 34, 1, 3; 52, 1; E. Schultz, Op. 18; Ulrich, Op. 8, 2, 4, 5; Gurlitt, Op. 18, 3; J. Schäffer, Op. 6; Rommel, Op. 4, 3; Stuckenschmidt, Op. 6; Rochlich, Op. 21, 4; Lindpaintner, Op. 169; Graben-Hoffmann, Op. 6, 4; Op. 36; A. Krug, Op. 18; v. Goßler, Op. 2; Preyer, Op. 43, 47.

D. Gesänge für Tenor.

Die herrlichen Opern Glucks, Mozarts, Webers, Spohrs, Marschners u. A. enthalten eine Fülle schöner Tenorarien. Nach anderer Richtung hin bringen auch die französischen und italienischen Opern reiche Ausbeute, während für geistliche Arien die Oratorien Händels, Mendelssohns, Haydns u. A. benutzt werden können. Die schönsten Arien finden sich vereint im Tenor-Album, Leipzig, Peters. Von Liedern empfehlen wir zunächst: Beethoven, Op. 24, 46, 75, 2, 98; Schubert, Op. 3, 3, 4; Op. 4, 2, 3; Op. 5, 1, 3; Op. 8, 12, 14, 2; Op. 20, 1; Op. 25, 36, 1; Op. 52, 3; Op. 56, 72, 73, 89, 92, 1, 2 und aus dem Schwanengesang Nr. 1, 4, 7, 8, 10, 12, 14; Mendelssohn, Einzelausgabe: Nr. 5, 6, 7, 12, 13, 15, 17, 20, 22, 24, 27, 28, 29, 34, 35, 37, 38; Schumann, Op. 24, 3, 6, 8; Op. 25, 1, 3, 4, 8, 20; Op. 30, 35, 3; Op. 36, 1, 3, 5, 6; Op. 39, 3, 6; Op. 48, 1, 4, 15, 16; Op. 51, 1, 3; Op. 89, 90, 2, 3, 4, 6, 7; Op. 125, 1, 2, 4, 5; Op. 138, 3, 7; Rob. Franz, Op. 1, 1, 4, 9, 10; Op. 4, 1, 2, 3, 5, 9, 11; Op. 5, 8, 11, 12; Op. 7, 1, 2, 5;

Op. 9, 5; Op. 10, 1, 4, 5; Op. 14, 2, 6; Op. 30, 3, 4, 6; Op. 34, 1, 5, 6; Op. 35, 4, 5, 6; Op. 36, 1, 3, 6; Op. 37, 1, 2, 4, 6; Op. 38; Op. 40, 2, 4, 6; Op. 43, 2, 5, 6; **Brahms**, Op. 14, 1, 3, 5, 6, 7; Op. 32, 1, 5, 6, 7; Op. 33, 1, 2, 3, 5, 6; **Hartmann**, Op. 1, 3, 6, 10; **Ehlert**, Op. 22, Op. 30; **Dietrich**, Op. 10, 12, 17; **Jensen**, Op. 1, 2, 3, 6; Op. 5, 1, 2, 4; Op. 11, 3, 4, 5, 6; Op. 14, 2; Op. 21, 34; **Wüllner**, Op. 2, 2, 5, 6; Op. 4, 1, 2, 6; Op. 5, 2, 4, 5; Op. 8, 1, 4, 6; **Rubinstein**, Op. 32, 33, 34; **Hiller**, Op. 85; **Marschner**, Op. 90, Hft. I, 1, 6, 7; Hft. II, 4, 5, 6, 7; Op. 102, 107, 126, 129, 134; **Esser**, Op. 25; 33, 2; Op. 35, 1, 8; Op. 36, 1; Op. 46, 3; Op. 50; **H. Hofmann**, Op. 58, 62; **Taubert**, Op. 46, 9, 10; Op. 76, 1, 2, 3; Op. 120; **Volkmann**, Op. 13, 16, 1, 2; **H. Dorn**, Op. 77; **Evers**, Op. 95; **Lührß**, Op. 9, 11, 13; Op. 32; **Hauptmann**, Op. 22; **Reinecke**, Op. 59, 1, 2, 3; **David**, Op. 26, 27; **Goltermann**, Op. 10; **Riccius**, Op. 30; **Moscheles**, Op. 131, 2, 3, 6; **Köhler**, Op. 74, 75, 111; **Heinefetter**, Op. 15; **Levi**, Op. 2, 4, 5; **Rob. Radecke**, Op. 15, 2, 3, 4; **Em. Naumann**, Op. 26, 3, 4, 6, 7, 8; Op. 29; **Molique**, Op. 29, 1, 2, 3, 6; **Naubert**, Op. 29; **Kleffel**, Op. 14, 15, 24, 36, 2, 3; **Sieber**, Op. 40, 50, 70, 76, 105, 108, 128, 3, 4; **Graedener**, Op. 9, 1, 5; Op. 23, 1, 2, 6; **Grimm**, Op. 11, 1, 2, 4; **Bendel**, Op. 100, 1, 4, 5, 6, 8; **Hanslick**, Op. 9; **Kalliwoda**, Op. 171, 172; **Bernsdorf**, Op. 11; **Rietz**, Op. 26; **v. Holstein**, Op. 16, 1, 3; Op. 20; **Rust**, Op. 13; Op. 15; **Bierling**, Op. 3, 1, 2; Op. 13, 2, 4; Op. 27, 2, 4, 5; **Walter**, Op 11, 12, 19, 1; **Kauffmann**, Op. 13, 3, 4; **R. Becker**, Op. 3, 3; **Truhn**, Op. 42, 45, 57, 64, 74; **Winterberger**, Op. 10; **Rebling**, Op. 9, 11, 1, 2, 3; **v. Hartog**, Op. 39; **Kammerlander**, Op. 17; **Schachner**, Op. 30; **Dessauer**, Op. 44, 3, 6; Op. 64, 5; Op. 68, 1; **Schlottmann**, Op. 6, 10, 16, 31; **A. Dorn**, Op. 26; **Baumgartner**, Op. 24; **Kittl**, Op. 23, 4, 5, 6; Op. 56, 1, 6, 7; **Freudenberg**, Op. 4; **F. Ries**, Op. 8, 4; Op. 12, 5; Op. 21, 23; **Markull**, Op. 24; **Lux**, Op. 6; **Pierson**, Op. 64; **J. Otto**, Op. 104; **Rheinthaler**, Op. 2; **H. Urban**, Op. 2; **Möhring**, Op. 15, 4, 5, 6; **Jos. Lang**, Op. 38; **v. Sahr**, Op. 13; **Wallnöfer**, Op. 33; **Ulrich**, Op. 10; **Rommel**, Op. 4; **Dregert**, Op. 16; **Kreutzer**, Op. 34; **Götz**, Op. 4, 2; **Weidt**, Op. 60, 61; **Wehn**, Op. 5, 12; **Wettich**, Op. 23, 4; **F. Dreyschock**, Op. 2; **Eggers**, Op. 11, 3, 4; **E. Schultz**, Op. 12, 5; Op. 13, 3, 4; **Eichberg**, Op. 1; **Rud. Radecke**, Op. 12; **Stauffer**, Op. 9; **O. Lindner**, Op. 9; **Banck**, Op. 57, 1, 3; **Siebmann**, Op. 45; **F. G. Nicolai**, Op. 1, 2; **Rich. Schmidt**, Op. 2, 1, 4; **Fesca**, Op. 47; **Leschetizky**, Op. 28; **Volckmar**, Op. 97; **L. Berger**, Op. 11, 1, 2, 4, 5; **Jean Becker**, Op. 11; **Wilhelm**, Op. 25; **Abt**, Op. 143, 235, 260, 399; **Reißiger**, Op. 116, 139; **Eschmann**, Op. 34, 48; **Graben-Hoffmann**, Op. 9, 11, 49.

E. Gesänge für Bariton.

Arien finden sich in den Opern von Mozart, Marschner, Weber, Spohr, Lortzing, Kreutzer, und bei den Italienern: Donizetti, Mercadante, Verdi; geistliche Arien in den Oratorien von Händel, Mendelssohn u. A. Eine empfehlenswerte Sammlung ist das Baß-Album (55 Arien in 2 Bänden, von denen viele für Bariton geeignet sind), Leipzig, Peters. Von Liedern empfehlen wir — wobei stets die tiefere, resp. mittlere Ausgabe zu verlangen — Beethoven, Op. 98; Schubert, Op. 1, 3, 1, 2, 4; Op. 4, 1; Op. 5, 5; Op. 12, 13, 20, 2; Op. 23, 1, 2, 4; Op. 24, 1; Op. 25; Op. 36, 1, 6; Op. 52; Op. 65; Op. 80, 1, 2; Op. 86, 87, 89; Schwanengesang; Schumann, Op. 24, 1, 4, 5, 7; Op. 25, 2, 6, 18, 19, 24, 25; Op. 27, 3, 5; Op. 35, 3, 5, 8, 9; Op. 36, 1, 6; Op. 39, 1, 8, 9, 10, 12; Op. 48, 51, 4; Op. 53, 1, 2; Op. 74 bis; Op. 98, 2, 4, 6, 8; Op. 125, 3; Op. 138, 5; Op. 142, 1, 4; Mendelssohn, Einzelausgabe, Nr. 8, 9, 14, 16, 19, 32, 33, 39, 41, 42, 44; R. Franz, Op. 4, 10; Op. 5, 1, 7, 9, 10; Op. 7, 2, 3, 4; Op. 9, 1, 2, 4; Op. 10, 2, 4; Op. 14, 5; Op. 18, 1, 2, 4, 6; Op. 30, 1, 2, 6; Op. 34, 3; Op. 35, 2, 3; Op. 36, 4; Op. 37, 5; Op. 38, 3; Op. 43, 1; Brahms, Op. 32, 2, 4, 8, 9; Op. 33, 43, 1, 2, 3; Wüllner, Op. 2, 1, 3, 4; Op. 4, 4, 5; Op. 5, 1, 3, 6; Op. 8, 2, 3, 5; Op. 23, 1; Jensen, Op. 1, 1, 2, 5; Op. 5; Op. 14, 5, 6; Ehlert, Op. 2, 2, 3; Op. 25, 30, 2; Raff, Op. 15, 47, 49; Spohr, Op. 94; Reinecke, Op. 25; 139, 5; Op. 164, 6; F. Lachner, Op. 54; Marschner, Op. 90, 2, 6, 7; Op. 116, 140, 162, 173; 186; Esser, Op. 51; Jähns, Op. 47; Kleffel, Op. 4, 5; Op. 12, 2, 6; Op. 14, 4; Op. 18, 3; 20, 4, 9; 24, 4; Molique, Op. 12; Truhn, Op. 53, 57; Lammers, Op. 4, 5, 6; Taubert, Op. 6, 5; 46, 8; Op. 67, 2; Op. 151; Goltermann, Op. 7, 23; Th. Kirchner, Op. 16; Köhler, Op. 75; J. Lachner, Op. 40, 2; Walter, Op. 11, 2, 3; Graedener, Op. 18, 4, 5, 7; Op. 44, 50, 1, 4, 6; Levi, Op. 2, 1, 2, 3, 6; Dessauer, Op. 44, 2, 5; Op. 64, 3, 4; Grützmacher, Op. 29; Riemann, Op. 36; Rubinstein, Op. 8, 5; 72, 1; Attenhofer, Op. 26; v. Sahr, Op. 2; Scholz, Op. 18, 1; H. Hofmann, Op. 58, 62; Hasse, Op. 28, 1, Op. 29, 1; Op. 30, 1; Brambach, Op. 19; Löwe, Op. 49, 1; Op. 56, 1; Op. 74; Op. 108, 2; Op. 118, 123, 3; Op. 130, 141; Riccius, Op. 17, 1, 2, 3, 4; Op. 30, 1; Rheinberger, Op. 55, 1, 5, 6; Eggers, Op. 3, 8, 9; Wüerst, Op. 29; Woehler, Op. 14; Plumhoff, Op. 3; Reißiger, Op. 53, 81, 95, 118; Op. 163, 1, 3, 5; Op. 194, 197; Sieber, Op. 17, 60, 75, 103, 107, 121, 1, 128, 1, 3; Zöllner, Op. 16; Neßler, Op. 64, 3; Brückler, Op. 1; v. Holstein, Op. 16, 2, 4; Op. 23, 2; Op. 33; Krebs, Op. 58; Fr. Ries, Op. 11, 16; Vierling, Op. 7, 5; Op. 13, 1; Op. 21, 27, 3; Ernst Naumann, Op. 3; A. Krug, Op. 2; Hiller, Op. 42, 1, 2; Op. 84; Wilhelm, Op. 25; Voß, Op. 48c. Staehle, Op. 5; Breunung, Op. 6, 5;

Kalliwoda, Op. 154, 155; Speidel, Op. 7, 9; Rob. Radecke, Op. 13, 22, 1; Lindpaintner, Op. 136, 148; Naubert, Op. 37, 38; Netzer, Op. 3, 7, 12, 19; Em. Naumann, Op. 26, 2; Op. 29, 2; Kainer, Op. 12, 1; E. Kauffmann, Op. 12; Appel, Op. 42; G. Henschel, Op. 19; Baumgartner, Op. 28, 1, 5, 6; Speier, Op. 31; Kunkel, Op. 25, 3; G. E. Fischer, Op. 1, 5; Kammerlander, Op. 19, 1, 2; Kreutzer, Op. 34, 6, 7, 8; Dürrner, Op. 9; Leschetizky, Op. 26, 3, 5; Deprosse, Op. 12, 1, 3, 4; Abt, Op. 109, 173, 258, 332, 334, 354; St. Bennett, Op. 36, 2, 6; Rud. Radecke, Op. 11, 3, 4; Hill, Op. 17; Pierson, Op. 60, 62, 64, 65; Tschirch, Op. 34; Wehn, Op. 4, 5, 2; Op. 12, 2, 6; Op. 18, 3; Op. 20, 9; Wichmann, Op. 29, 1, 6; Möhring, Op. 15, 1, 2, 3; O. Nicolai, Op. 22; Schaab, Op. 96; Liebe, Op. 53, 65, 1, 2, 3, 7; Rappoldi, Op. 4, 6, 8; Gurlitt, Op. 15, 3, 4; Dannstroem, Op. 25, 3; Freudenberg, Op. 15; O. Lindner, Op. 7; v. Herzogenberg, Op. 2, 44; Weidt, Op. 35, 1, 2; Graben-Hoffmann, Op. 12; E. F. Richter, Op. 28; v. Bülow, Op. 5; Jean Becker, Op. 11, 3, 5; Dregert, Op. 16, 3, 5; Bungert, Op. 31, 33, 34, 4, 5; H. Dorn, Op. 51, 4; 52, 3; E. Methfessel, Op. 13, 14; Döring, Op. 9, 1, 2, 5, 6; Rich. Schmidt, Op. 5, 1, 2; Grund, Op. 32, 3, 4, 6; G. Jansen, Op. 20, 1, 4; Gumbert, Op. 11; Schwalm, Op. 32, 34; van Eijken, Op. 8. — Riedel, Lieder Jung Werners, Nr. 2, 4, 6.

F. Gesänge für Baß.

Auch hier bieten die Opern von Beethoven, Mozart, Spohr, Winter u. A., die Oratorien von Bach, Händel, Haydn, Mendelssohn u. A. dem Sänger viele dankbare Arien. Rob. Franz hat 12 Baßarien von J. S. Bach nach der Partitur bearbeitet und herausgegeben. Geistliche Arien bringt auch die Sammlung „Arion", Magdeburg, Heinrichshofen. Eine ausgewählte Kollektion findet der Sänger im Baß-Album (2 Bde., 55 Arien), Leipzig, Peters. — Meyerbeer, Halévy, Rossini, Donizetti, Mercadante, Verdi u. A. enthalten in ihren Opern reichen Stoff für den Koloraturgesang. — Wir wenden uns nun zu den Liedern, von denen stets die tiefste Ausgabe zu verlangen ist. Beethoven, Op. 46, 48, 98; Schubert, Op. 1, 3, 1, 2; Op. 4, 1; Op. 5, 1, 5; Op. 12, 19, 1; 24; Op. 25; 26, 36, 52, 56, 2; Op. 60, 79, 89; Mendelssohn, Einzelausgabe, Nr. 8, 12, 14, 16, 29, 31, 42, 44; R. Franz, Op. 4, 10; Op. 5, 1, 3, 7, 10; Op. 7, 3, 4; Op. 9, 3; Op. 14, 5; Schumann: Op. 25, 2, 6, 18, 19, 20, 21, 24, 25; Op. 27, 2; Op. 35, 1, 4, 12; Op. 36, 5; Op. 39, 7, 11; Op. 48, 49, 1; Op. 57, 74 bis, 90, 1, 5; Op. 98, 2, 4, 6, 8; Op. 127, 2; Op. 135, 2; 138, 5; Brahms, Op. 14, 4; Op. 32, 2, 3; Rubinstein, Op. 72, 1, 3; Op. 91, 9; Graedener, Op. 18, 1, 2, 3; v. Holstein, Op. 3, 13; Scholz, Op. 18;

22; Hartmann, Op. 2, 16; Deprosse, Op. 31; Reinecke, Op. 23, 53, 1, 3; Taubert, Op. 151, 1, 2, 4, 6; Marschner, Op. 47, 51, 90, 116, 123, 128, 185; Löwe, Op. 99, 145; F. Lachner, Op. 84; Grimm, Op. 15, 2, 5, 6; Wüllner, Op. 2, 3; Op. 5, 6; Lührß, Op. 18; Appel, Op. 42; H. Dorn, Op. 50, 51, 4; Op. 53; Köhler, Op. 73; F. Ries, Op. 6, 1; Wüerst, Op. 20, Hft. II; Op. 29, 2; Bierling, Op. 10, 15, 21; Kleffel, Op. 18, 1; Op. 20, 2; J. Otto, Op. 19; Baumgartner, Op. 15, 1; Op. 19, 5, 6; Op. 25, 2; Op. 26, 27; Dannstroem, Op. 26, 1; Weidt, Op. 47, 61; Kalliwoda, Op. 79, 113; Spohr, Op. 105, 1; Dessauer, Op. 64, 6; Op. 68, 2, 4; Preyer, Op. 43; Leßmann, Op. 4, 2; Hinrichs, Op. 5; Dietrich, Op. 11, 3; Op. 13, 2; Dürrner, Op. 8, 23; Evers, Op. 68; Pierson, Op. 61, 63; Hiller, Op. 46; Op. 129, 11; J. Lachner, Op. 17; Horn, Op. 11, 13; Brambach, Op. 19, 1; Ulrich, Op. 8, 4, 5; Op. 11; Neßler, Op. 20, 37, 64, 1, 2; Krebs, Op. 58; Maths, Op. 23; Lammers, Op. 4, 4; Op. 6, Hft. II, Nr. 1; G. Weiß, Op. 15, 2, 3; Truhn, Op. 38, 2; 54, 66, 100, 110; Sieber, Op. 7, 14, 23, 29, 86, 89, 98, 118, 126, 128, 6; E. Schultz, Op. 18, 1, 3; Op. 68; Breunung, Op. 6; Veit, Op. 56; Bradsky, Op. 38; A. Bünte, Op. 3; Stuckenschmidt, Op. 6; Emmerich, Op. 28, 2; Op. 38, 4; B. E. Becker, Op. 41; Härtel, Op. 5; v. Sahr, Op. 2; M. H. Schmidt, Op. 9, 4, 5, 6; David, Op. 27, 6; Grund, Op. 32, 1, 2, 5; C. G. Reißiger, Op. 42, 53, 81, 95, 100, 140, 163, 2, 4; Schlottmann, Op. 38; A. Dorn, Op. 56; Gurlitt, Op. 15, 1, 2; Genée, Op. 38, 44; Banck, Op. 52; Tschirch, Op. 30, 39; Kammerlander, Op. 19, 3; Kreßner, Op. 50; Netzer, Op. 12, 28; Ellmenreich, Op. 15, 16; Kittl, Op. 20; Graben-Hoffmann, Op. 4, 20, 78; F. A. Reißiger, Op. 19, 23, 33; Kreutzer, Op. 64; Claußen, Op. 2, 3; Hille, Op. 11, 2; Abt, Op. 65, 2; Op. 77; Op. 240; Trutschel, Op. 18; Leschetizky, Op. 26, 1, 2, 4, 6; J. Becker, Op. 11, 3; Wallbach, Op. 29; Reinthaler, Op. 4, 2, 3; Em. Naumann, Op. 29, 2; O. Nicolai, Op. 35; Walter, Op. 4; Op. 8, 1; Bertelsmann, Op. 20; Wichmann, Op. 29, 1, 6; van Eijken, Op. 9; Gumbert, Op. 37; Eggers, Op. 9; Op. 10, 3, 4; Siebmann, Op. 41; Brückler, Op. 1, 4; Henschel, Op 25; Kauffmann, Op. 2, 3; Op. 15, 1; v. Herzogenberg, Op. 1, 2, 3; Gade, Hft. 1, 4; Hft. 4, 1; Hft. 7, 3; Hft. 8; Burgmüller, Op. 3, 6; Forgeois, Op. 7; Hölzel, Op. 25; G. Müller, Op. 15; Heiser, Op. 18, 28, 114; Th. Voigt, Op. 10; Dreszer, Op. 2, 4; L. Berger, Op. 11, 10; Op. 19, 7; Op. 27; Wehn, Op. 12, 2; Billeter, Op. 23, 32; Schulz-Weyda, Op. 96, 97, 175, 209, 230; Liebe, Op. 65, 3, 4, 5; Rob. Radecke, Op. 29. Meyerbeer: Der Mönch; Gesang des Trappisten; Spohr, Du schöner Stern! Dessauer, Meeresstille; Der Einsiedler; Kuhlau, Der Totengräber.

G. Duette für Sopran und Alt oder zwei Soprane[76]).

Mendelssohn, Op. 63, 77; Schumann, Op. 43, 74, 1, 3, 8; Op. 103, 138, 4; Brahms, Op. 20; Rubinstein Op. 48, 67, Raff, Op. 114; Reinecke, Op. 12, 32 (2 S.), 64, 109; H. Marschner, Op. 145 (2 S.), 157; W. Taubert, Op. 43, 77 (2 S.), 78 (a. c.), 94 (2 S.), 178; F. Lachner, Op. 86, 97 (2 S.), 106, 185; Moscheles, Op. 132; Gade, Op. 9; Brambach, Op. 2, 27 (2 S.); Molique, Op. 149; Spohr, Op. 108 (2 S.); Kalliwoda, Op. 207; Krebs, Op. 136, 137, 138; Mangold, Op. 27, 39; Graedener, Op. 45; Scholz, Op. 11; Bruch, Op. 4; Ehlert, Op. 11; Veit, Op. 35; Lührß, Op. 4; Dietrich, Op. 8; E. E. Taubert, Op. 26; Deprosse, Op. 16, 20, 25; Horn, Op. 10; Neßler, Op. 58; Goltermann, Op. 8, 18; Bierling, Op. 20, 45; de Witt, Op. 5 (2 S.); Eschmann, Op. 50; Hiller, Op. 39, 61 (a. c.), 90, 164; Löwe, Op. 104 (2 S.); Leonhard, Op. 6, 15; Rust, Op. 23; Lassen, Op. 50; Riccius, Op. 15; C. G. Reißiger, Op. 109, 166, 148 (2 S.), 204; Tschirch, Op. 23 (2 S.), Op. 35; Banck, Op. 11, 25, 26, 35; Blumner, Op. 24; Esser, Op. 21, 39, 41, 48, 58, 74; Sieber, Op. 10, 25, 51, 61, 100, 101, 109; Speidel, Op. 8; H Urban, Op. 11; F. Ries, Op. 14, 24; Holländer, Op. 10; Wehner, Op. 3 (2 S.), Kittl, Op. 35, 53; Kleffel, Op. 8; Grammann, Op. 18; v. Hornstein, Op. 20; Wüerst, Op. 23, 32, 58; H. Dorn, Op. 72, 78; Hill, Op. 19; F. A. Reißiger, Op. 24, 27; Schlottmann, Op. 12 (2 S.); Dessauer, Op. 47, 57, 66; v. Holstein, Op. 7, 8, 15 (a. c.), 25; Meinardus, Op. 15; Stern, Op. 15, 16; Tauwitz, Op. 77; Evers, Op. 39; Möhring, Op. 14, 19, 68; Emmerich, Op. 8; Hauptmann, Op. 46 (a. c.); Truhn, Op. 31, 71, 2 (2 S.); A. Dorn, Op. 89; Stuckenschmidt, Op. 4, 8; Rob. Radecke, Op. 14; E. Schultz, Op. 20 (2 S.), 31, 67, 75; Kleinmichel, Op. 26; Henschel, Op. 28; Dvořák, Op. 32; Leschetizky, Op. 27; Rücken, Op. 8, 15, 21, 26, 30 (2 S.); Kreutzer, Op. 41, 101, 2 (2 S.); M. H. Schmidt, Op. 3; Baumgartner, Op. 13; Mächtig, Op. 9 (2 S.); Abt, Op. 64, 91, 95, 132, 174, 299; Graben-Hoffmann, Op. 90; Riedel, Op. 5; Ramann, Op. 36 (2 S.); Hasse, Op. 58; Freudenberg, Op. 18; Grund, Op. 31 (2 S.); Tiehsen, Op. 16, 30; Buchholz, Op. 7 (2 S.); Matthieux, Op. 11, 12; Gumbert, Op. 45, 48, 66; J. Becker, Op. 36 (2 S.); Meyerbeer, „Großmutter".

H. Duette für gemischte Stimmen.

1) Für Sopran und Tenor: Schumann, Op. 34, 37, 7, 12; 78; Mendelssohn, Op. 8, 12; Spohr, Op. 107; Reinecke, Op. 44;

[76]) Letztere haben den Zusatz 2 S. in Parenthese, während a. c. in Klammer: a capella, d. h. ohne Begleitung bedeutet.

Graedener, Op. 32, 35; Banck, Op. 63; Jadassohn, Op. 9, 34; v. Herzogenberg, Op. 38; H. Urban, Op. 12; Volkmann, Op. 67; Vierling, Op. 46; Sieber, Op. 13, 104, 120; A. Dorn, Op. 29; Dammas, Op. 4; Stern, Op. 18; Dreszer, Op. 9; Engel, Op. 55; Jungmann, Op. 4; Graben-Hoffmann, Op. 19; Taubert, Op. 177, 8; W. F. Nicolai, Op. 10; Wohlfahrt, Op. 34; Mikuli, Op. 28; Krigar, Op. 6; Umlauft, Op. 21; Curschmann, Op. 3, 1; Op. 17, 26, 5; Tiehsen, Op. 30, 4.

2) Für Sopran und Bariton (Baß): Marschner, Op. 154, Rubinstein, Op. 91, 7; Jähns, Op. 8, 43; v. Holstein, Op. 14; Gurlitt, Op. 24; A. Krug, Op. 28; Kücken, Op. 21, 2; O. Nicolai, Op. 2, 23; Hasse, Op. 52; Graben-Hoffmann, Op. 17, 30, 39; F. A. Reißiger, Op. 37; Preyer, Op. 9; Hiller, Op. 43; Abt, Op. 76, 342; Gumbert, Op. 93; Taubert, Op. 132, 6; Zopff, Op. 24; Moscheles, Op. 132, 3; Hackel, Op. 86.

3) Für Alt und Baß (Mezzosopran und Bariton): Brahms, Op. 28; Dietrich, Op. 28; Jähns, Op. 39, 48; Hiller, Op. 121; Schäffer, Op. 41; Reichardt, Op. 30; Schumann, Op. 37, 7; Op. 78; Op. 101, 3; Sieber, Op. 21, 104, 119, 125; Hasse, Op. 56; Ochs, Op. 4, 1; Henschel, Op. 4; Blumner, Op. 2; Lindblad, Schwedische Lieder, Nr. 35.

4) Für Tenor und Baß (Bariton): Schumann, Op. 74, 2; Graben-Hoffmann, Op. 25; Becker, Op. 55; Kuntze, Op. 153, 159; Preyer, Op. 20; Taubert, Op. 181; Garthe, Op. 6; Genée, Op. 72, 92, 106, 133, 147, 158, 167, 174, 176, 195, 198, 199, 202, 222, 223; Jäger, Op. 30; Weinwurm, Op. 23, 5; Pocci, Vier Duette; Lux, Eine Tanzstunde.

5) Für zwei Bässe: Reißiger, Die rote Nase; Becker, Op. 70; Weidt, Op. 43, 58, 77, 83, 88; Abt, Op. 78, 262 b, 326; Hiller, Op. 121; Hackel, Op. 31; Schnabel, Op. 78; Graben-Hoffmann, Op. 22; Sieber, Op. 65, 3; Oberhoffer, Op. 79; Kuntze, Op. 150; 195, 197, 198, 219; Genée, Op. 39, 40, 49; Kipper, Op. 6, 9; A. Schäffer, Op. 65, 72, 85, 98.

Wir empfehlen schließlich allen Stimmen angelegentlich das Duett-Album (zwei Bände), Leipzig, Peters.

I. Drei- und vierstimmige[77]) Lieder für Frauenstimmen.

Schumann, Op. 29, 3; Op. 69, 91 (beide 4); Op. 114; Schubert, Op. 133 (4); Brahms, Op. 12, 44 (beide 4); Wüllner, Op. 14, 31; Hiller, Op. 94, 123, 142, 199 (4); Reinecke, Op. 55, 71; Bargiel, Op. 35, 39; Marschner, Op. 188; F. Lachner, Op. 77, 80, 99, 105, 187 (4); Hauptmann, Op. 35; Truhn, Op. 108; Wüerst, Op. 7; 24, 28 (beide 4), 62; Rob. Radecke, Op. 17, 20 (4),

[77]) Bei den vierstimmigen ist eine 4 in Parenthese beigefügt.

27; Molique, Op. 51; Curschmann, Op. 22, 27; Stern, Op. 7, 11; Reißiger, Op. 135, 3; Op. 202; B. Klein, Op. 44; Rudorff, Op. 9 (4); Graedener, Op. 58, 69; Brambach, Op. 17; Abt, Op. 186, 383, 411, 580; Blumner, Op. 12; W. Kalliwoda, Op. 5; Meinardus, Op. 33; Cebrian, Op. 10; H. Urban, Op. 12; E. E. Taubert, Op. 25; Lihrß, Op. 4, 20; Hol, Op. 26; Rust, Op. 4, 10 (4); Leonhard, Op. 11; Naubert, Op. 25, 34 (4); E. F. Richter, Op. 35; Raff, Op. 184; Rubinstein, Op. 63; Gumbert, Op. 92; Beez, Op. 1; G. Müller, Op. 24; Oelschläger, Op. 8; v. Herzogenberg, Op. 26 (4); Köckert, Op. 21; de Lange, Op. 35; Wermann, Op. 18; Sieber, Op. 19; Op. 57, 58 (beide 4); Op. 65, 5; 91; Löwe, Op. 80 (Hft. II); Holländer, Op. 22 (4); Kleinmichel, Op. 32 (4); G. Jansen, Op. 35; Zenger, Op. 20 (4); Ortner, Op. 12; Schulz-Beuthen, Op. 29 (4); Rebling, Op. 8, 1; Winterberger, Op. 55, 2 (4); Freudenberg, Op. 12, 30; Graben-Hoffmann, Op. 26, 27, 28, 29 (alle 4); Röhr, Op. 13; Klughardt, Op. 32; Op. 41 (4); Lorenz, Op. 23; Wandelt, Op. 4, 2a; Möhring, Op. 5 (4); Kücken, Op. 50 (4); Mendelssohn, Engelgruß aus „Elias"; Eichberg, Op. 4; Hopffer, Op. 10; Proch, Op. 204, 216; Mühldorfer, Op. 48; E. Methfessel, Op. 20; Schletterer, Op. 31; de Witt, Op. 4; Triest, Op. 23, 30; Mahlberg, Op. 5; Schurig, Op. 12.

Das Terzett-Album (Leipzig, Peters) enthält auch Terzette für gemischte Stimmen.

K. Vierstimmige Lieder für Sopran, Alt, Tenor und Baß.

(Ohne Begleitung.)

Beethoven, Op. 48, vierstimmig gesetzt von Giehne; Ph. E. Bach, Geistliche Lieder, bearbeitet von Rotschi; J. W. Franck, Zwölf Melodien, herausgegeben von Dommer; Schubert, Op. 26, 4; Op. 139; Schumann, Op. 59; Mendelssohn, Lieder aus Op. 8 und 9 vierstimmig von Stern; Mendelssohn, Op. 41, 48, 59, 88, 100, 116; Brahms, Op. 22; R. Franz, Op. 24, 49; Hiller, Op. 37, 48; Op. 165; Hauptmann, Op. 32, 33; Müllner, Op. 12, 20, 41; Reinecke, Op. 14, 58, 80; W. Taubert, Op. 81, 179; Jensen, Op. 29; F. Lachner, Op. 110, 169, 185, 186; H. Dorn, Op. 68; Löwe, Op. 22; Koßmaly, Op. 11; Reißiger, Op. 198; B. E. Becker, Op. 62, 66, 73; Grimm, Op. 8; Vierling, Op. 19, 26, 34, 52; Blumner, Op. 13; E. E. Taubert, Op. 17; Graedener, Op. 8; Neßler, Op. 61; Rheinberger, Op. 54, 55, 80; Weidt, Op. 92; Neithardt, Op. 141; Rudorff, Op. 6, 11, 13, 27; Herbeck, Op. 5; Dürrner, Op. 26; Dvořák, Op. 63; J. Schäffer, Op. 15; Wüerst, Op. 17; Zöllner, Op. 24; Gotthard, Op. 43; Jähns, Op. 40; Reichel, Op. 72; Freudenberg, Op. 16; Hering, Op. 96; Rust, Op. 6; Lammers, Op. 18; P. Müller, Op. 29; Horn, Op. 38;

Ritter, Op. 22, 37; Holländer, Op. 7; W. Kalliwoda, Op. 9; Schletterer, Op. 39; Rebling, Op. 20; Hanisch, Op. 8, 10; Abt, Op. 81, 139, 212; Oelschläger, Op. 7, 10; Engel, Op. 39; Sieber, Op. 11, 18, 70, 3 (arrangiert), 84; Billeter, Op. 26; Hecht, Op. 16, 17; Köllner, Op. 36; Schurig, Op. 17; B. Vogel, Op. 38, 39; Urspruch, Op. 15; Fuchs, Op. 36; Lammers, Op. 18; Philipp, Op. 14; Jansen, Op. 8; W. Häser, Op. 48, 49; Melcher, Op. 14; Ecker, Op. 12; Tschirch, Op. 65; Muck, Op. 19; Perfall, Op. 9; Schulz-Weyda, Op. 31; R. Müller, Op. 8; de Cuvry, Op. 3; Ernemann, Op. 18; Adam, Op. 4, 20; Fink, Op. 8, 10; Sattler, Op. 23; Herzberg, Op. 7.

Wir haben, mehrseitig ausgesprochenen Wünschen nachkommend, dieses Repertorium wieder bedeutend erweitert, konnten aber gleichwohl noch andere Rubriken, z. B. für Männerquartette u. dgl. mehr, nicht aufnehmen, wollten wir nicht den uns zugemessenen Raum weit überschreiten. Immerhin dürfen wir hoffen, unsere Leser vielleicht auf manches ihnen noch unbekannte Werk aufmerksam gemacht zu haben.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Werke über Musik

aus dem

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Franz Magnus Böhme.

Das Oratorium. Eine historische Studie. Gr. 8. (VI u. 66 S.) 1861. ℳ 1. 50

Eduard Devrient.

Meine Erinnerungen an Felix Mendelssohn-Bartholdy, und seine Briefe an mich. Mit dem Porträt (Büste) Mendelssohn-Bartholdys in Stahlstich. Zweite, verbesserte Auflage. 8. (291 S.) 1872. ℳ 6. —

Eduard Ernst.

Die Gymnastik der Hand oder Vorschule der Musik und der verschiedenen Künste und Gewerbe. Ein nützliches Handbuch für Eltern, Erzieher, Musiklehrer, sowie eine Anleitung zur radikalen Heilung des Händezitterns, Schreibekrampfes und anderer Handübel. Mit 21 in den Text gedruckten Abbildungen. 16. (XII u. 56 S.) 1865. ℳ 1. —

Oskar Guttmann.

Die Gymnastik der Stimme, gestützt auf physiologische Gesetze. Eine Anweisung zum Selbstunterricht in der Übung und dem richtigen Gebrauche der Sprach- und Gesangsorgane. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 28 in den Text gedruckten Abbildungen. 8. (XXXVI und 256 S.) 1882. ℳ 4. —, gebunden ℳ 5. —

Inhalt: Vorwort, Vorbemerkungen und Einleitung. — Von den Stimmorganen: Muskeln, Atmungsorgane und Kehlkopf. — Von der Thätigkeit der Stimmorgane. — Die richtige Aussprache des Alphabets und kritische Folgerungen. — Das Atmen. — Schußbemerkung.

Oskar Guttmann.

Die ästhetische Bildung des menschlichen Körpers. Lehrbuch zum Selbstunterricht für alle gebildeten Stände, insbesondere für Bühnenkünstler. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 98 in den Text gedruckten Abbildungen. 8. (XXXIV u. 312 S.) 1880. ℳ 5. — In engl. Einband ℳ 6. —

Inhalt: Einleitung. — Anatomisch-physiologische Grundbegriffe. — Pädagogische Gymnastik. — Ästhetische Gymnastik. — Grundelemente des Tanzes. — Grundelemente des Fechtens. — Grundsätze der Bekleidung. — Anwendung der aufgestellten Regeln für das bürgerliche Leben, den Salon und die Bühne. — Schlußwort.

Louis Köhler.

Der Klavierunterricht. Studien, Erfahrungen und Ratschläge. Vierte, verbesserte und neu durchgearbeitete Auflage. 8. (XII u. 323 S.) 1877. ℳ 4. —

Inhalt: I. Teil: **Allgemeine Grundzüge.** Die Wahl der Musikstücke. — Zur Unterrichtsweise. — Zur musikalischen Erziehung. — Das Vorspielen. — Das Auswendigspielen. — Das Vomblattspielen. — Das Vierhändigspielen. — Musikalisches Talent und Behandlung desselben. — Vom Üben. — Die Unterrichtsstunde. — Der Pedalgebrauch. — Klavierlehrerarten und Klavierlehrerwahl. II. Teil: **Besondere Beobachtungen.**

J. C. Lobe.

Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Zweiundzwanzigste Auflage. 8. (VIII u. 144 S.) 1883. Gebunden ℳ 1. 50

Katechismus der Kompositionslehre. Mit vielen in den Text gedruckten Musikbeispielen. Vierte, verbesserte Auflage. 8. (X u. 194 S.) 1882. Gebunden ℳ 2. —

C. L. Merkel.

Der Kehlkopf oder die Erkenntnis und Behandlung des menschlichen Stimmorgans im gesunden und erkrankten Zustande. Mit 35 in den Text gedruckten Abbildungen, vielen Musikbeispielen ꝛc. 8. (XVI u. 326 S.) 1873. ℳ 3. — In engl. Einband ℳ 4. —

Robert Musiol.

Katechismus der Musikgeschichte. Mit 14 in den Text gedruckten Abbildungen und 34 Musikbeispielen. 8. (VIII u. 244 S.) 1877. ℳ 2. —

Robert Prölß.

Katechismus der Ästhetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. 8. (XVI u. 348 S.) 1878. Kartonniert ℳ 2. 50

E. F. Richter.

Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. Dritte, durchgesehene Auflage. 8. (VIII u. 152 S.) 1885. Gebunden ℳ 1. 50

F. L. Schubert.

Katechismus der Musikinstrumente oder Belehrung über Gestalt, Tonumfang, Notierungsweise, Klang, Wirkung, Orchester- und Sologebrauch der verbreitetsten musikalischen Instrumente. Mit 62 in den Text gedruckten Abbildungen. Vierte, verbesserte u. vermehrte Aufl., bearbeitet von Robert Musiol. 8. (VIII u. 113 S.) 1882. Gebunden ℳ 1. 50

Ferd. Sieber.

Katechismus der Gesangskunst. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. 8. (XVI u. 198 S.) 1885. Gebunden ℳ 2. 40

Franklin Taylor.

Katechismus des Klavierspiels. Aus dem Englischen übertragen von Mathilde Stegmayer. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. 8. (VIII u. 129 S.) 1881. Gebunden ℳ 1. 50

Richard Wagner.

Oper und Drama. Zweite, durchgesehene Auflage. Drei Teile in Einem Bande. Gr. 8. (XVI u. 351 S.) 1869. ℳ 6. —

Inhalt: **Erster Teil.** Die Oper und das Wesen der Musik. — **Zweiter Teil.** Das Schauspiel und das Wesen der dramatischen Dichtkunst. — **Dritter Teil.** Dichtkunst und Tonkunst im Drama der Zukunft.

Deutsche Kunst und Deutsche Politik. Gr. 8. (VI u. 112 S.) 1868. ℳ 1. 50

„Zukunftsmusik." Brief an einen französischen Freund als Vorwort zu einer Prosa-Übersetzung seiner Operndichtungen. Gr. 8. (53 S.) 1861. ℳ 1. —

Fr. Werder.

Italienisches Arienbuch. Sammlung von zweihundert Opern- und Konzert-Arien (Texten) der berühmtesten deutschen und italienischen Komponisten älterer und neuerer Zeit. Mit Wörterbuch der poetischen Ausdrücke und Abkürzungen. 8. (XXIV u. 215 S.) 1870. ℳ 2. 40

Ein ausführliches Verzeichnis der im Verlag von J. J. Weber erschienenen **Dramatischen und dramaturgischen Werke** [Benedix, Devrient, Grosse, Laube, Lindner, Lohmann, Mosenthal, Shakespeare, Richard Wagner ꝛc.], sowie ausführliche Verzeichnisse der **Illustrierten Katechismen,** der **Illustrierten Gesundheitsbücher** und der **Turn- und Sportschriften** sind durch alle Buchhandlungen sowie direkt von der Verlagshandlung gratis und franko zu erhalten.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Im Verlage des Unterzeichneten sind erschienen und durch alle Buchhandlungen zu beziehen:

Illustrierte Katechismen.

Belehrungen aus dem Gebiete der Wissenschaften, Künste und Gewerbe.

Ackerbau. Zweite Auflage. — **Katechismus des praktischen Ackerbaues.** Von Dr. Wilh. Hamm. Zweite, gänzlich umgearbeitete, bedeutend vermehrte Auflage. Mit 100 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

***Agrikulturchemie.** Sechste Auflage. — **Katechismus der Agrikulturchemie.** Von Dr. E. Wildt. Sechste Auflage, neu bearbeitet unter Benutzung der fünften Auflage von Hamms „Katechismus der Ackerbauchemie, der Bodenkunde und Düngerlehre". Mit 41 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 3

Algebra. Zweite Auflage. — **Katechismus der Algebra, oder die Grundlehren der allgemeinen Arithmetik.** Von Friedr. Herrmann. Zweite Auflage, vermehrt und verbessert von K. F. Heym. Mit 8 in den Text gedruckten Figuren und vielen Übungsbeispielen. M. 1. 50

Arithmetik. Zweite Auflage. — **Katechismus der praktischen Arithmetik.** Kurzgefaßtes Lehrbuch der Rechenkunst für Lehrende und Lernende. Von E. Schick. Zweite, umgearbeitete und vermehrte Auflage, bearbeitet von Max Meyer. M. 2

Ästhetik. — Katechismus der Ästhetik. Belehrungen über die Wissenschaft vom Schönen und der Kunst. Von Robert Prölß. M. 2. 50

***Astronomie.** Sechste Auflage. — **Katechismus der Astronomie.** Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender. Von Dr. G. A. Jahn. Sechste, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Dr. Adolph Drechsler. Mit einer Sternkarte und 145 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

***Auswanderung.** Sechste Auflage. — **Kompaß für Auswanderer nach** Ungarn, Rumänien, Serbien, Bosnien, Polen, Rußland, Algerien, der Kapkolonie, nach Australien, den Samoa-Inseln, den süd- und mittelamerikanischen Staaten, den Westindischen Inseln, Mexiko, den Vereinigten Staaten von Nordamerika und Canada. Von Eduard Pelz. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 4 Karten und einer Abbildung. M. 1. 50

***Baukonstruktionslehre. — Katechismus der Baukonstruktionslehre.** Mit besonderer Berücksichtigung von Reparaturen und Umbauten. Von Walter Lange. Mit 208 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

☞ **Gebunden** sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

***Baustile.** Siebente Auflage. — **Katechismus der Baustile, oder Lehre der** architektonischen Stilarten von den ältesten Zeiten bis auf die Gegenwart. Von Dr. Ed. Freiherrn von Sacken. Siebente, verbesserte Auflage. Mit einem Verzeichnis von Kunstausdrücken und 103 in den Text gedruckten Abbild. M. 2

Bibliothekenlehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der Bibliothekenlehre,** Anleitung zur Einrichtung und Verwaltung von Bibliotheken. Von Dr. Jul. Petzholdt. Dritte, verbesserte Auflage. Mit 17 in den Text gedruckten Abbildungen und 15 Schrifttafeln. M. 2

Bienenkunde. Zweite Auflage. — **Katechismus der Bienenkunde und** Bienenzucht. Von G. Kirsten. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 47 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1

Bleicherei s. Wäscherei 2c.

Börsengeschäft. Zweite Auflage. — **Katechismus des Börsengeschäfts,** des Fonds- und Aktienhandels. Von Hermann Hirschbach. Zweite, gänzlich umgearbeitete Auflage. M. 1. 50

Botanik. — **Katechismus der Allgemeinen Botanik. Von Prof. Dr.** Ernst Hallier. Mit 95 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

Botanik, landwirtschaftliche. Zweite Auflage. — **Katechismus der land-**wirtschaftlichen Botanik. Von Karl Müller. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage von R. Herrmann. Mit 4 Tafeln und 48 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

***Buchdruckerkunst.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Buchdrucker-**kunst und der verwandten Geschäftszweige. Von C. A. Franke. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage, bearbeitet von Alexander Waldow. Mit 42 in den Text gedruckten Abbildungen und Tafeln. M. 2. 50

***Buchführung.** Dritte Auflage. — **Katechismus der kaufmännischen Buch-**führung. Von Oskar Klemich. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 7 in den Text gedruckten Abbildungen und 3 Wechselformularen. M. 2

***Buchführung, landwirtschaftliche.** — **Katechismus der landwirtschaft-**lichen Buchführung. Von Prof. K. Birnbaum. M. 2

***Chemie.** Fünfte Auflage. — **Katechismus der Chemie. Von Prof. Dr. H.** Hirzel. Fünfte, vermehrte Auflage. Mit 31 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 3

***Chemikalienkunde.** — **Katechismus der Chemikalienkunde. Eine kurze** Beschreibung der wichtigsten Chemikalien des Handels. Von Dr. G. Heppe. M. 2

***Chronologie.** Dritte Auflage. — **Kalenderbüchlein. Katechismus der** Chronologie mit Beschreibung von 33 Kalendern verschiedener Völker und Zeiten. Von Dr. Adolph Drechsler. Dritte, verbesserte und sehr vermehrte Auflage. M. 1. 50

***Dampfmaschinen.** Zweite Auflage. — **Katechismus der stationären** Dampfkessel und Dampfmaschinen. Ein Lehr- und Nachschlagebüchlein für Praktiker, Techniker und Industrielle. Von Ingenieur Th. Schwartze. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 218 in den Text gedruckten und 8 Tafeln Abbildungen. M. 3

***Drainierung.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Drainierung und der** Entwässerung des Bodens überhaupt. Von Dr. William Löbe. Dritte, gänzlich umgearbeitete Auflage. Mit 92 in den Text gedr. Abbildungen. M. 2

Dramaturgie. — **Katechismus der Dramaturgie. Von R. Prölß.** M. 2. 50

Gebunden sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

*Droguenkunde. — **Katechismus der Droguenkunde.** Von Dr. G. Heppe. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

Einjährig-Freiwillige. Zweite Ausgabe. — **Katechismus für den Einjährig-Freiwilligen.** Von M. von Süßmilch, gen. Hörnig. Zweite, durchgesehene Ausgabe. Mit 52 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

*Elektrotechnik. Zweite Auflage. — **Katechismus der Elektrotechnik.** Ein Lehrbuch für Praktiker, Techniker und Industrielle. Von Ingenieur Th. Schwartze. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 352 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 4. 50

*Ethik. — **Katechismus der Sittenlehre.** Von Lic. Dr. Friedrich Kirchner. M. 2. 50

*Farbwarenkunde. — **Katechismus der Farbwarenkunde.** Von Dr. G. Heppe. M. 2

*Färberei und Zeugdruck. Zweite Auflage. — **Katechismus der Färberei und des Zeugdrucks.** Von Dr. Herm. Grothe. Zweite, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 78 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

*Feldmeßkunst. Vierte Auflage. — **Katechismus der Feldmeßkunst mit Kette, Winkelspiegel und Meßtisch.** Von Fr. Herrmann. Vierte, durchgesehene Auflage. Mit 92 in den Text gedruckten Figuren und einer Flurkarte. M. 1. 50

*Feuerlöschwesen. [In Vorbereitung.

*Feuerwerkerei. — **Katechismus der Lustfeuerwerkerei. Kurzer Lehrgang** für die gründliche Ausbildung in allen Teilen der Pyrotechnik. Von C. A. v. Rida. Mit 124 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

*Finanzwissenschaft. Vierte Auflage. — **Katechismus der Finanzwissenschaft** oder die Kenntnis der Grundbegriffe und Hauptlehren der Verwaltung der Staatseinkünfte. Von A. Bischof. Vierte, verb. u. verm. Aufl. M. 1. 50

*Fischzucht. — **Katechismus der Fischzucht.** Von F. Meyer. [In Vorbereitung.

Flachsbau. — Katechismus des Flachsbaues und der Flachsbereitung. Von K. Sonntag. Mit 12 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1

*Fleischbeschau. — **Katechismus der mikroskopischen Fleischbeschau.** Von F. W. Rüffert. Mit 28 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1

*Forstbotanik. Vierte Auflage. — **Katechismus der Forstbotanik.** Von H. Fischbach. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 79 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

Galvanoplastik. Zweite Auflage. — **Katechismus der Galvanoplastik.** Ein Handbuch für das Selbststudium und den Gebrauch in der Werkstatt. Von Dr. G. Seelhorst. Zweite, vollständig umgearbeitete Auflage. Mit Titelbild und 40 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

*Gedächtniskunst. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Gedächtniskunst** oder Mnemotechnik. Von Hermann Kothe. Fünfte, von J. B. Montag sehr verbesserte und vermehrte Auflage. M. 1. 50

*Geographie. Vierte Auflage. — **Katechismus der Geographie.** Vierte Auflage, gänzlich umgearbeitet von Karl Arenz, Kaiserl. Rat und Direktor der Prager Handelsakademie. Mit 57 Karten und Ansichten. M. 2. 40

*Geographie, mathematische. — **Katechismus der mathemat. Geographie.** Von Dr. Ad. Drechsler. Mit 118 in den Text gedr. Abbildungen. M. 2. 50

☞ **Gebunden** sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

* **Geologie.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Geologie, oder Lehre vom** innern Bau der festen Erdkruste und von deren Bildungsweise. Von Prof. Bernhard v. Cotta. Vierte, neu bearbeitete Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen. [Unter der Presse.

* **Geometrie, analytische.** — **Katechismus der analytischen Geometrie.** Von Dr. Max Friedrich. Mit 56 in den Text gedr. Abbild. M. 2. 40

Geometrie. Zweite Auflage. — **Katechismus der ebenen und räumlichen** Geometrie. Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 209 in den Text gedruckten Figuren und 2 Tabellen zur Maßverwandlung. M. 2.

* **Gesangskunst.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Gesangskunst. Von** F. Sieber. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. M. 2. 40

Geschichte s. Weltgeschichte.

Geschichte, deutsche. — **Katechismus der deutschen Geschichte. Von** Dr. Wilh. Kentzler. M. 2. 50

Gesundheitslehre s. Makrobiotik.

* **Giroweſen.** — **Katechismus des Giroweſens. Von Karl Berger.** Mit 21 Geschäfts-Formularen. M. 2

* **Handelskorrespondenz.** — **Katechismus der kaufm. Korrespondenz in** deutscher Sprache. Von C. F. Findeisen. M. 2

* **Handelsrecht.** Dritte Auflage. — **Katechismus des deutschen Handels-**rechts, nach dem Allgem. Deutschen Handelsgesetzbuche. Von Reg.-Rat Robert Fischer. Dritte, umgearbeitete Auflage. M. 1. 50

Handelswissenschaft. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Handelswissen-**schaft. Von K. Arenz. Fünfte, verbesserte und vermehrte Auflage. M. 1. 50

* **Heizung, Beleuchtung und Ventilation.** — **Katechismus der Heizung,** Beleuchtung und Ventilation. Von Ingenieur Th. Schwartze. Mit 159 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 3

* **Heraldik.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Heraldik. Grundzüge** der Wappenkunde. Von Dr. Ed. Freih. v. Sacken. Vierte, verbesserte Auflage. Mit 202 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

Hufbeschlag. Zweite Auflage. — **Katechismus des Hufbeschlages. Zum** Selbstunterricht für jedermann. Von E. Th. Walther. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 67 in den Text gedr. Abbild. M. 1. 20

Hüttenkunde. — **Katechismus der allgemeinen Hüttenkunde. Von Dr.** E. F. Dürre. Mit 209 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 4

Kalenderbüchlein s. Chronologie.

Kalenderkunde. — **Katechismus der Kalenderkunde. Belehrungen über** Zeitrechnung, Kalenderwesen und Feste. Von O. Freih. v. Reinsberg-Düringsfeld. Mit 2 in den Text gedruckten Tafeln. M. 1

Kindergärtnerei. Zweite Auflage. — **Katechismus der praktischen Kinder-**gärtnerei. Von Fr. Seidel. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 35 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 20

* **Kirchengeschichte.** — **Katechismus der Kirchengeschichte. Von Lic. Dr.** Friedrich Kirchner. M. 2. 50

* **Klavierspiel.** — **Katechismus des Klavierspiels. Von Franklin** Taylor, deutsch von Mathilde Stegmayer. Mit vielen in den Text gedruckten Notenbeispielen. M. 1. 50

☞ **Gebunden** sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

*Kompositionslehre. Vierte Auflage. — **Katechismus der Kompositionslehre.** Von Prof. J. C. Lobe. Vierte, verbesserte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Musikbeispielen. M. 2

Korrespondenz s. Handelskorrespondenz.

*Kriegsmarine, Deutsche. — **Katechismus der Deutschen Kriegsmarine.** Von Prem.-Lieut. Gg. Pavel. Mit 3 Abbildungen. M. 1. 50

*Kulturgeschichte. — **Katechismus der Kulturgeschichte.** Von J. J. Honegger. M. 2

*Kunstgeschichte. Zweite Auflage. — **Katechismus der Kunstgeschichte.** Von Bruno Bucher. Zweite, verbesserte Auflage. Mit 276 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 4

Litteraturgeschichte. Zweite Auflage. — **Katechismus der allgemeinen** Litteraturgeschichte. Von Dr. Ad. Stern. Zweite, durchgesehene Auflage. M. 2. 40

*Litteraturgeschichte, deutsche. Sechste Auflage. — **Katechismus der** deutschen Litteraturgeschichte. Von Oberschulrat Dr. Paul Möbius. Sechste, vervollständigte Auflage. M. 2

*Logarithmen. — **Katechismus der Logarithmen.** Von Max Meyer. Mit 3 Tafeln Logarithmen und trigonometrischen Zahlen und 7 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

*Logik. — **Katechismus der Logik.** Von Lic. Dr. Friedr. Kirchner. Mit 36 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

*Lustfeuerwerkerei s. Feuerwerkerei.

Makrobiotik. Dritte Auflage. — **Katechismus der Makrobiotik, oder der** Lehre, gesund und lange zu leben. Von Dr. med. H. Klencke. Dritte, durchgearbeitete und verm. Auflage. Mit 63 in den Text gedr. Abbildungen. M. 2

Marine s. Kriegsmarine.

*Mechanik. Dritte Auflage. — **Katechismus der Mechanik.** Von Ph. Huber. Dritte, vermehrte Auflage. Mit 156 in den Text gedruckten Figuren. M. 2

Meteorologie. Zweite Auflage. — **Katechismus der Meteorologie.** Von Heinr. Gretschel. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 53 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

*Mikroskopie. **Katechismus der Mikroskopie.** — Von Prof. Carl Chun. Mit 97 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

*Milchwirtschaft. — **Katechismus der Milchwirtschaft.** Von Dr. Eugen Werner. Mit 23 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 3

Mineralogie. Dritte Auflage. — **Katechismus der Mineralogie.** Von Prof. Dr. G. Leonhard. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 150 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 20

Mnemotechnik s. Gedächtniskunst.

*Musik. Zweiundzwanzigste Auflage. — **Katechismus der Musik.** Erläuterung der Begriffe und Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Von Prof. J. C. Lobe. Zweiundzwanzigste Auflage. M. 1. 50

Musikgeschichte. — Katechismus der Musikgeschichte. Von R. Musiol. Mit 14 in den Text gedruckten Abbildungen und 34 Notenbeispielen. M. 2

*Musikinstrumente. Vierte Auflage. — **Katechismus der Musikinstrumente.** Von F. L. Schubert. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage, bearbeitet von Rob. Musiol. Mit 62 in den Text gedr. Abbildungen. M. 1. 50

☞ **Gebunden** sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

*__Mythologie.__ Vierte Auflage. — **Katechismus der Mythologie aller Kulturvölker.** Von Prof. **Dr.** Johannes Minckwitz. Vierte Auflage. Mit 72 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

__Naturlehre.__ Dritte Auflage. — **Katechismus der Naturlehre, oder** Erklärung der wichtigsten physikalischen und chemischen Erscheinungen des täglichen Lebens. Nach dem Englischen des **Dr.** C. E. Brewer. Dritte, von Heinrich Gretschel umgearb. Auflage. Mit 55 in den Text gedr. Abbildungen. M. 2

__Nivellierkunst.__ Zweite Auflage. — **Katechismus der Nivellierkunst. Mit** besonderer Rücksicht auf praktische Anwendung bei Erdarbeiten, Bewässerungen, Drainieren, Wiesen- und Wegebau 2c. Von Fr. Herrmann. Zweite, verm. und verb. Auflage. Mit 56 in den Text gedr. Figuren. M. 1. 20

*__Nutzgärtnerei.__ Vierte Auflage. — **Katechismus der Nutzgärtnerei, oder** Grundzüge des Gemüse- und Obstbaues. Von Hermann Jäger. Vierte, verm. und verb. Auflage. Mit 54 in den Text gedr. Abbildungen. M. 2

*__Orgel.__ Dritte Auflage. — **Katechismus der Orgel. Erklärung ihrer** Struktur, besonders in Beziehung auf technische Behandlung beim Spiel. Von Prof. E. F. Richter. Dritte, durchgesehene Auflage. Mit 25 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

*__Ornamentik.__ Dritte Auflage. — **Katechismus der Ornamentik. Leitfaden** über die Geschichte, Entwickelung und die charakteristischen Formen der Verzierungsstile aller Zeiten. Von F. Kanitz. Dritte, verbesserte Auflage. Mit 131 in den Text gedruckten Abbildungen und einem Verzeichnis von 100 Spezialwerken zum Studium der Ornamentikstile. M. 2

__Orthographie.__ Vierte Auflage. — **Katechismus der deutschen Orthographie.** Von **Dr.** D. Sanders. Vierte, verbesserte Auflage. M. 1. 50

*__Petrographie.__ — **Katechismus der Petrographie. Lehre von der** Beschaffenheit, Lagerung und Bildungsweise der Gesteine. Von **Dr.** J. Blaas. Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

*__Philosophie.__ Zweite Auflage. — **Katechismus der Philosophie. Von** J. H. v. Kirchmann. Zweite, verbesserte Auflage. M. 2. 50

*——— Zweite Auflage. — **Katechismus der Geschichte der Philosophie** von Thales bis zur Gegenwart. Von **Lic. Dr.** Fr. Kirchner. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. M. 3

__Photographie.__ Dritte Auflage. — **Katechismus der Photographie, oder** Anleitung zur Erzeugung photographischer Bilder. Von **Dr.** J. Schnauß. Dritte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 30 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

*__Phrenologie.__ Siebente Auflage. — **Katechismus der Phrenologie. Von** Dr. G. Scheve. Siebente Auflage. Mit einem Titelbild und 18 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

*__Physik.__ Dritte Auflage. — **Katechismus der Physik. Von Heinrich** Gretschel. Dritte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 157 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

__Poetik.__ Zweite Auflage. — **Katechismus der deutschen Poetik. Von Prof.** Dr. J. Minckwitz. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. M. 1. 50

*__Psychologie.__ — **Katechismus der Psychologie. Von Lic. Dr.** Fr. Kirchner. M. 3

Gebunden sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

Raumberechnung. Zweite Auflage. — **Katechismus der Raumberechnung,** oder Anleitung zur Größenbestimmung von Flächen und Körpern jeder Art. Von Fr. Herrmann. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 59 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 20

***Redekunst.** Dritte Auflage. — **Katechismus der Redekunst. Anleitung** zum mündlichen Vortrage. Von Dr. Roderich Benedix. Dritte, durchgesehene Auflage. M. 1. 50

***Registratur- und Archivkunde.** — **Katechismus der Registratur- und** Archivkunde. Handbuch für das Registratur- und Archivwesen bei den Reichs-, Staats-, Hof-, Kirchen-, Schul- und Gemeindebehörden, den Rechtsanwälten ꝛc., sowie bei den Staatsarchiven. Von Georg Holzinger. Mit Beiträgen von Dr. Friedr. Leist. M. 3

***Reichspost.** — **Katechismus der Deutschen Reichspost. Von Wilh.** Lenz. Mit 10 in den Text gedruckten Formularen. M. 2. 50

***Reichsverfassung.** Zweite Auflage. — **Katechismus des Deutschen Reiches.** Ein Unterrichtsbuch in den Grundsätzen des deutschen Staatsrechts, der Verfassung und Gesetzgebung des Deutschen Reiches. Von Dr. Wilh. Zeller. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. M. 3

***Rosenzucht.** — **Katechismus der Rosenzucht. Von Herm. Jäger.** Mit 52 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

***Schachspielkunst.** Neunte Auflage. — **Katechismus der Schachspielkunst.** Von K. J. S. Portius. Neunte, vermehrte und verbesserte Aufl. M. 2

Schreibunterricht. Zweite Auflage. — **Katechismus des Schreibunterrichts.** Zweite, neubearbeitete Auflage. Von Herm. Kaplan. Mit 147 in den Text gedruckten Figuren. M. 1

***Schwimmkunst.** — **Katechismus der Schwimmkunst. Von Martin** Schwägerl. Mit 113 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

Spinnerei und Weberei. Zweite Auflage. — **Katechismus der Spinnerei,** Weberei und Appretur, oder Lehre von der mechanischen Verarbeitung der Gespinstfasern. Von Herm. Grothe. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 101 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 50

Sprachlehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der deutschen Sprachlehre.** Von Dr. Konrad Michelsen. Dritte, verbesserte Auflage, herausgegeben von Ed. Michelsen. M. 2

Stenographie. — Katechismus der deutschen Stenographie. Ein Leitfaden für Lehrer und Lernende der Stenographie im allgemeinen und des Systems von Gabelsberger im besondern. Von Heinrich Krieg. Mit vielen in den Text gedruckten stenographischen Vorlagen. M. 2

***Stilistik. — Katechismus der Stilistik. Ein Leitfaden zur Ausarbeitung** schriftlicher Aufsätze. Von Dr. Konrad Michelsen. M. 2

***Tanzkunst.** Vierte Auflage. — **Katechismus der Tanzkunst. Ein Leitfaden** für Lehrer und Lernende. Von Bernhard Klemm. Vierte, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

***Telegraphie.** Sechste Auflage. — **Katechismus der elektrischen Telegraphie.** Von Prof. Dr. K. Ed. Zetzsche. Sechste, völlig umgearbeitete Auflage. Mit 315 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 4

***Tierzucht, landwirtschaftliche. — Katechismus der landwirtschaftlichen** Tierzucht. Von Dr. Eugen Werner. Mit 20 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

☞ **Gebunden** sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.

*Trigonometrie. — **Katechismus der ebenen und sphärischen Trigonometrie.** Von Franz Bendt. Mit 86 in den Text gedr. Abbild. M. 1. 50

*Turnkunst. Fünfte Auflage. — **Katechismus der Turnkunst.** Von Dr. M. Kloss. Fünfte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 104 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2. 50

*Uhrmacherkunst. Dritte Auflage. — **Katechismus der Uhrmacherkunst.** Von F. W. Rüffert. Dritte, vollständig neu bearbeitete Auflage. Mit 229 in den Text gedruckten Abbildungen und 7 Tabellen. M. 4

Unterricht. Zweite Auflage. — **Katechismus des Unterrichts und der Erziehung.** Von Dr. C. F. Lauckhard. Zweite, verbesserte und vermehrte Auflage. Mit 40 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 20

*Urkundenlehre. — **Katechismus der Diplomatik, Paläographie, Chronologie und Sphragistik.** Von Dr. Fr. Leist. Mit 5 Tafeln Abbild. M. 4

Versicherungswesen. — Katechismus des Versicherungswesens. Von Oskar Lemcke. M. 1. 50

*Verskunst. Zweite Auflage. — **Katechismus der deutschen Verskunst.** Von Dr. Roderich Benedix. Zweite Auflage. M. 1. 20

Völkerrecht. — Katechismus des Völkerrechts. Mit Rücksicht auf die Zeit- und Streitfragen des internationalen Rechtes. Von A. Bischof. M. 1. 20

*Volkswirtschaftslehre. Dritte Auflage. — **Katechismus der Volkswirtschaftslehre.** Katechismus in den Anfangsgründen der Wirtschaftslehre. Von Dr. Hugo Schober. Dritte, umgearbeitete Auflage. M. 3

Warenkunde. Vierte Auflage. — **Katechismus der Warenkunde.** Von E. Schick. Vierte, von Dr. G. Heppe neu bearbeitete Auflage. M. 2. 40

*Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Zweite Auflage. — **Katechismus** der Wäscherei, Reinigung und Bleicherei. Von Dr. Herm. Grothe in Berlin. Zweite, umgearbeitete Auflage. Mit 41 in den Text gedr. Abbild. M. 2.

*Wechselrecht. Dritte Auflage. — **Katechismus des allgemeinen deutschen** Wechselrechts. Mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen und ungarischen Wechselordnung und des eidgenössischen Wechsel- und Check-Gesetzes. Von Karl Arenz. Dritte, ganz umgearbeitete und vermehrte Auflage. M. 2

Weinbau. Zweite Auflage. — **Katechismus des Weinbaues. Von Fr.** Jac. Dochnahl. Zweite, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 38 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 1. 20

*Weltgeschichte. Zweite Auflage. — **Katechismus der Allgemeinen Welt**geschichte. Von Theodor Flathe. Zweite Auflage. Mit 5 Stammtafeln und einer tabellarischen Übersicht. M. 3

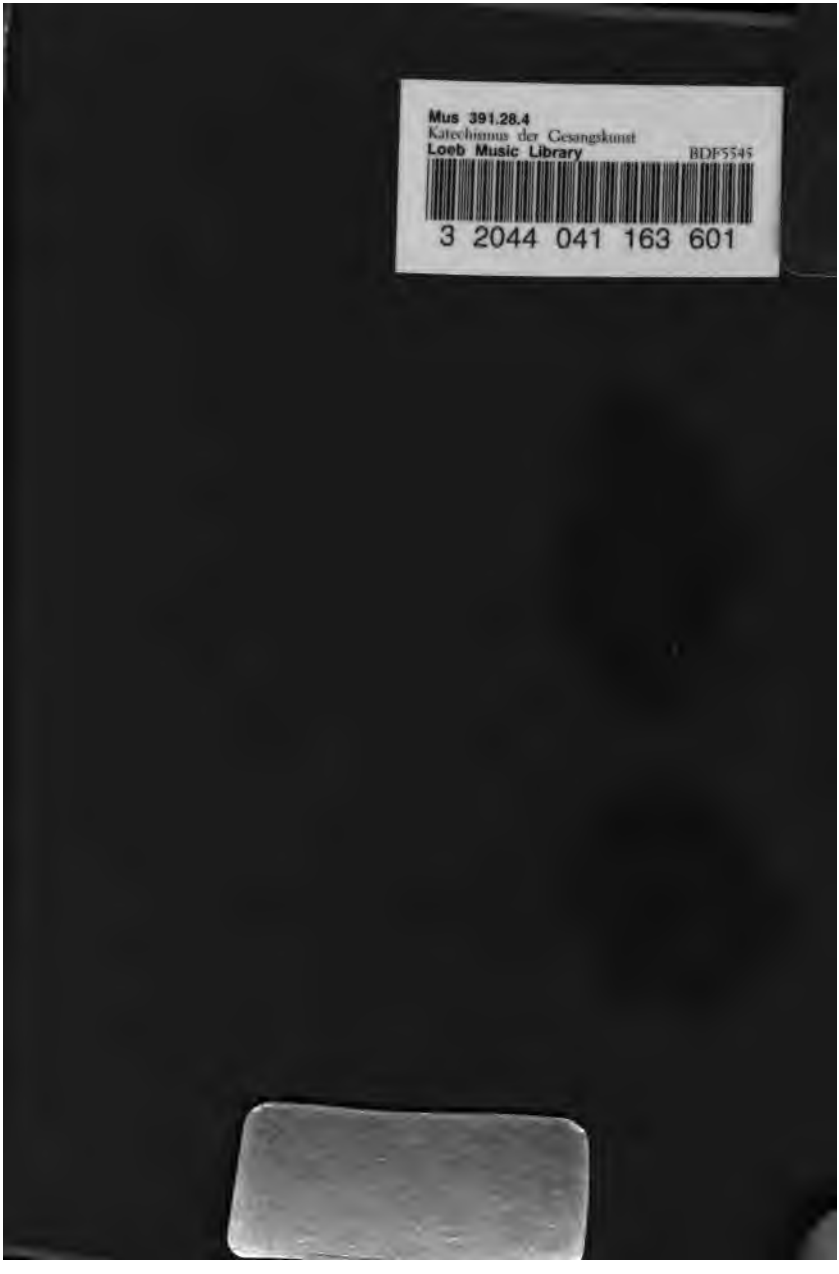
Ziergärtnerei. Vierte Auflage. — **Katechismus der Ziergärtnerei, oder** Belehrung über Anlage, Ausschmückung und Unterhaltung der Gärten, so wie über Blumenzucht. Von H. Jäger. Vierte, vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 69 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

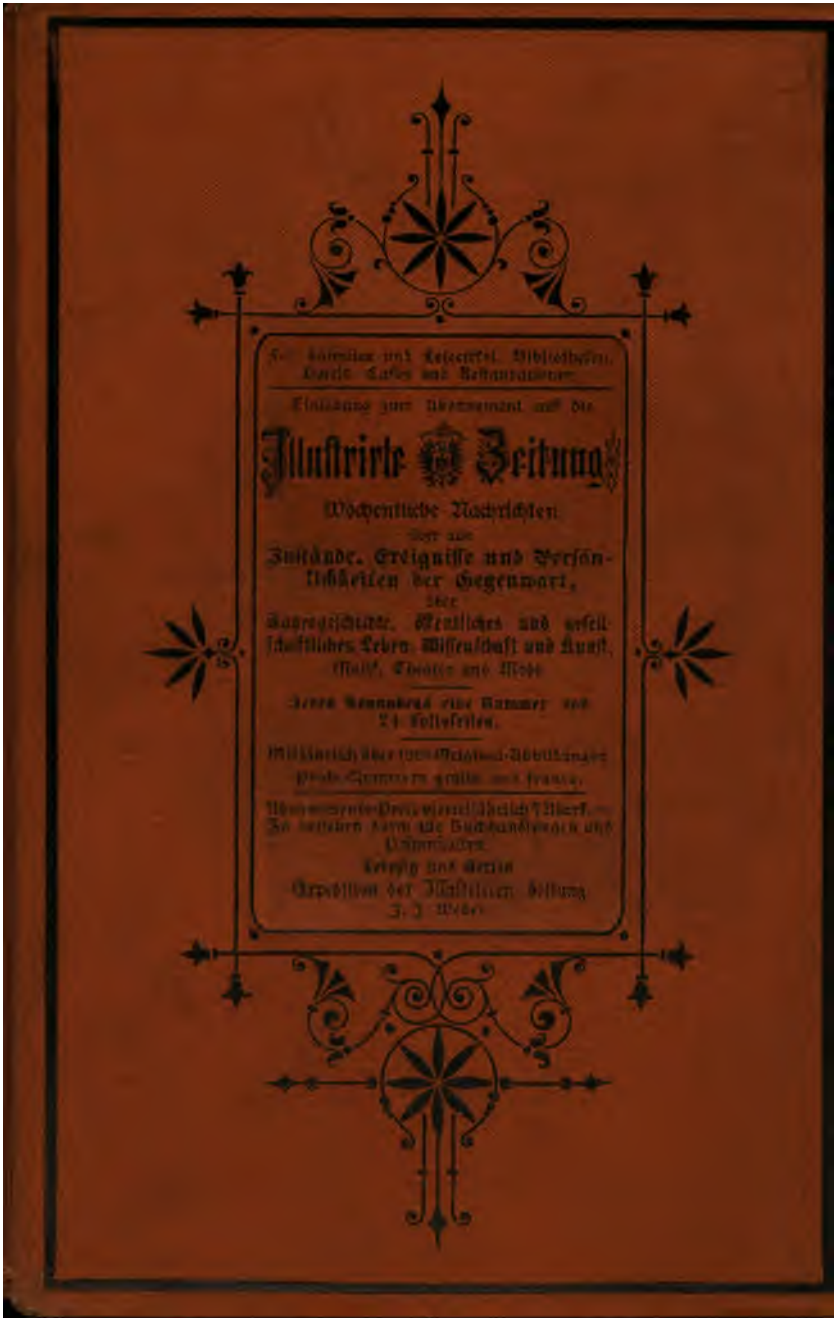
Zoologie. — Katechismus der Zoologie. Von Prof. C. G. Giebel. Mit 125 in den Text gedruckten Abbildungen. M. 2

Verlag von J. J. Weber in Leipzig.

Druck von J. J. Weber in Leipzig.

Gebunden sind zurzeit nur die mit * versehenen Bändchen zu haben.


Mus 391.28.4
Katechismus der Gesangskunst
Loeb Music Library
BDF5545
3 2044 041 163 601


Für Familien und Lesecirkel, Bibliotheken, Vereins-Cafés und Restaurationen.
Einladung zum Abonnement auf die
Illustrirte Zeitung
Wöchentliche Nachrichten
über alle
Zustände, Ereignisse und Persönlichkeiten der Gegenwart,
über
Kaufgeschichte, Geistliches und gesellschaftliches Leben, Wissenschaft und Kunst, Musik, Theater und Mode.
Jeden Sonnabend eine Nummer von 24 Folioseiten.
Mitglieder über 1000 Original-Abbildungen.
Preis-Quartiere gratis und franco.
Abonnements-Preis vierteljährlich 7 Mark.
Zu beziehen durch alle Buchhandlungen und Postanstalten.
Leipzig und Berlin
Expedition der Illustrirten Zeitung
J. J. Weber.